This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

L
855
8
UC-NRLF
B 3 657 969

· FROM · THE · LIBRARY · OF ·
· KONRAD · BURDACH ·

Die neue Richtung in der Musik.

Die

Neue Richtung

in der

Musik.

Von

Louis Köhler.

Leipzig

Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber.

1864.

ML3855
K8

Indem ich den vorstehenden Titel wähle, sehe ich im Geiste ein großes, aus Fachmusikern und Laien, aus Conzertbesuchern, Dilettanten und schriftstellernden Personen bestehendes Publikum vor mir. Der obige Titel bewegt — in Gedanken an Berlioz, Wagner, Liszt — mein Publikum im verschiedenartigsten Sinne: die Einen rufen ein optimistisches „Hört, Hört!", die Andern dagegen, pessimistische Geister, ein Lob auf die Zukunftsmusik befürchtend, zischen; hier zuckt man die Achseln über den Schreiber, der ja wohl „auch einer von Denen" ist — dort zeigt man die freundlichere Miene bereitwilligen Verständnisses. Noch Andere bemerke ich, die sehen gar drohend aus; die Einen von ihnen haben mich in Verdacht, daß ich Liszt's Symphonische Dichtungen schöner finden werde als Beethoven's Symphonien, — die Andern besorgen, ich werde letztere über erstere stellen. Um die Verwirrung vollständig zu machen, muß mir die praktische Ueberzeugung geworden sein, daß in diesem Auditorium die moralisch gut- und bösartigen Leute bunt durcheinander sitzen; auch die künstlerischen Capacitäten, die Urtheilsfähigen und andere als probat befundene Leute sitzen nicht nur auf Einer Seite, sondern auf allen Seiten. Da sehe ich Herren links und rechts, die erst nach der Parteistellung der Person eines Autors forschen, bevor sie sich entscheiden, ob sie ihm für sein Werk den Lorbeer oder die seidene Schnur reichen wollen; — dort sehe ich wiederum auf beiden Seiten Herren, die selbst den öffentlichen Angreifer ihrer künstlerischen Ehre bereitwillig rühmen, wenn er, obschon ein „principieller" Gegner, ein gutes Kunstwerk zu Tage förderte. — Auf welcher Seite Urtheilswahrheit sei, ist unmöglich zu entscheiden. Mit gutem Grunde

M330181

hält man den Angreifern unverstandener neuer Werke wichtige historische Erfahrungen gegenüber: Haydn wurde seiner Zeit unter Pleyel, Beethoven's Eroica unter Eberl's Symphonie gestellt, Rossini machte das Publikum Beethoven vergessen, Salieri verdunkelte Mozart! —

An diese und viele ähnliche Thatsachen erinnert man, bei deren Erwägung selbst der dreisteste Absprecher zur Vorsicht gestimmt werden könnte. Aber mit nicht viel weniger Grund antworten die Gegner des Neuen, daß zuletzt ein Jeder kommen und sich auf sein konfuses Opus das Patent der Genialität ausbitten könnte! Aus dem Satze, daß viele angefeindete Werke später als classisch anerkannt wurden, möchten wir nimmermehr die Folgerung ziehen, daß alle angefeindeten Werke classisch sein müßten! Lieber mag das Neue seine Kämpfe haben, Unrecht auf der einen und Vergötterung auf der andern Seite erleben. Es ist eine gute Kraftprobe für ein Werk, sich hoch in der Schwebung zu erhalten, trotzdem daß sich Zehntausend daran hängen, um es herabzuziehen; — auch liegt es in der Natur begründet, daß ein in seinem ganzen Wesen Neues erst von der Mehrzahl unverstanden bleiben und sich nach und nach, abwechselnd durch Sieg und Niederlage, Bahn brechen muß.

Hätte jedes Werk nur Zuhörer mit freiem Gefühle vor sich, das nicht durch historische Ueberlieferungen und kritische Einflüsterungen an der unbefangenen Aufnehmung des Gehörten verhindert würde, dann wäre das Schicksal eines Werkes leicht entschieden: man könnte beziehungsweise an eine natürliche Ursache für etwaige Mißerfolge glauben und alles Schreiben für oder wider die Sache wäre ziemlich überflüssig. Aber die Zuhörer sind zum größten Theile unfrei im Empfangen: die Musiker und Kritiker können sich (der Mehrzahl nach) nicht von der Ansicht losmachen: die Richtung der früheren Meister müsse auch die der späteren bleiben! Durch diese Reflexion wird ihr Gefühl falsch geleitet — sie wissen es selber nicht! Sie sprechen gegen Werke und nehmen ihre weiten Umgangskreise durch mündliche, das gesammte Publikum durch gedruckte feindliche Mittheilung, die in den meisten Fällen nicht auf ursprünglichem Gefühlsurtheil beruht, dawider ein. — Darum ist Schreiben und Sprechen über die neue Richtung nicht überflüssig, im Gegentheil gehört das Thema zu den wichtigsten der musikalischen Presse.

Die Vergangenheit im Uebergange zur Gegenwart.

Hatte sich mit Mozart eine Vollendung der engeren Form im Ausdrucke des Reinmusikalischen erfüllt, innerhalb welcher ein Mehr und ein Höheres nicht mehr anging: so trat Beethoven aus dieser engeren Form heraus, indem er, Anfangs aus verwandtem Inhalte die ähnliche producirend, sie aus fortwachsendem Geiste erweiterte und endlich zu einer neuen gestaltete. Bis zu Beethoven war die Form eine objective zu nennen: denn sie war eine von dem persönlichen Alleinwillen fast unabhängige, weil sie eine für Alle feststehende war; — die Arie, das Rondo, die Sonate, Ouvertüre, Symphonie waren im Wesentlichen im Periodenbau und modulatorischen Grundriß vorgeschrieben, indem für den Satz, wenn auch nicht eine einzige so doch eine gewisse Anzahl Typen angenommen waren, innerhalb deren allerdings für das Detail (im weiteren Sinne) der Phantasie beliebiger Raum blieb. Man hatte damals keine Ahnung von einem größeren und anderen Inhalte. Mit Beethoven fand aber eine neue Gefühlswelt musikalischen Ausdruck, — sie mußte ihn aus innerer Naturnothwendigkeit finden, kraft ihrer Kraft: und sie fand ihn in einem richtigen „Beethoven", dem Vertreter der damaligen „neuen Ideen", die Vielen so heilig und Andern so verdammlich erschienen (je nachdem sie sich in erhebenden oder abschreckenden Ereignissen kundgaben). Es war die Zeit, wo die höhere Menschenwürde Front gegen despotische Willkür machte; der Bürger wollte nicht blos ein blind gehorchender geknechteter Unterthan, sondern in seinem Stande jedem Andern gleichgeachtet sein; man wollte einen Staat, in welchem Jeder gleiche Freiheit hat, wo die sittlichen Hoheitsrechte der Person gleich mit der des Königs stehen, wo dieser nicht nur der Herr sondern selbst nur der erste Diener des Ganzen und zu allererst Mensch, gleich jedem Bürger, ist. Schiller — ein Dichter, wie Beethoven ein Musiker ist — spricht vielfach durch Worte in Begriffen aus, was Beethoven durch Töne in Gefühlen. Der Leser wolle sich nun einen ideal-demokratischen Geist wie Beethoven denken, der sich der bloßen Standesgröße nicht beugt und sich im Gefühle eigener Bedeutung über die nichtigen gesellschaftlichen

Zwangsverhältnisse erhaben fühlt; daneben Haydn, mit der Serviette über'm Arm hinter seines Fürsten Stuhl, ihn bei Tafel bedienend — auch Mozart, von seinem Erzbischof wie ein schlechter Lakai behandelt. Das wäre bei Beethoven unmöglich gewesen! Hieran knüpft sich leicht eine Vergleichung verschiedener Geister in verschiedenen Zeitepochen, die zeigen wird, wie anders auch das künstlerische Schaffen bei Beethoven im Gegensatz zu Haydn und Mozart ausfallen mußte. Wie die alte sociale, so wurde auch die künstlerische Form von den Fesseln befreit durch die neue Geistesart, welche den ganzen Menschen, auch seine Phantasie bestimmt. Man spiele eine große Mozart'sche Sonate (z. B. die in A moll) und dann eine Beethoven'sche (z. B. Op. 57 appassionata); man wird, so nehmen wir an, von beiden entzückt sein; aber was ist's, das Beethoven's Werk zu einem so ganz anderen macht? In Mozart's Sonate bewegt sich das Individuum bescheiden in der Welt — in Beethoven's bewegt sich eine Welt im Individuum.

Nur einer ungewöhnlich lebhaften Einbildungskraft ist es annähernd möglich, sich als ausschließlichen Mozartianer, in jener Zeit lebend zu denken, wo Beethoven ein neues Ideal in ganz ungewohnter Kunstform verkörperte. Man vergesse einmal, seit den Kindheitsjahren Beethoven'sche Symphonien gehört zu haben; man denke sich einmal in Geist, Fleisch und Blut eines Menschen hinein, der Anno 1780 (zehn Jahre nach Beethoven) geboren und ganz und gar im Mozart'schen Ideale gereift ist; man ist groß geworden bei Mozart'schen Quartetten und Symphonien, man hat sich so in die Uebersichtlichkeit der harmonievollen concisen Form eingelebt, ist so ganz im Principe harmonischen Wohlklanges und innerer Beschaulichkeit heimisch, daß man nicht denken kann und mag, es gebe eine Musik, welche diese Principien nur als ein Moment des zeitlich „überwundenen Standpunktes" in sich und nicht als Zielpunkt habe. So hören wir denn plötzlich, etwa 1817, die Sonate Op. 57, die Symphonie No. 7 F dur 3/4 Takt von Beethoven*): wahrlich, sagen wir (als gutconservative Musiker),

*) Beethoven war um diese Zeit 47 Jahre alt. NB. Von großem Interesse dürfte die Notiz in W. v. Lenz „Beethoven" 5. Band, S. 412 sein,

bei dieſer Muſik wird Einem nicht wohl, ſondern ſchwindlig! Welche Diſſonanzen! welche Wildheit! reines Delirium! iſt das ſchön? ſoll das Muſik ſein? — Hiernach hören wir ſpäter ein Quartett von Beethoven, z. B. F moll Op. 95 und die Neunte Symphonie. Iſt das zum Ertragen? iſt das Symphonie? — „Kakophonie“ iſt das! Denn in dieſem Chaos iſt doch hörbar der leibhafte Böſe, der Kakodämon, thätig!

Man darf annehmen, daß Beethoven jetzt ſo ziemlich verſtanden iſt; ſelbſt ſeine ſpäteren Werke liegen vor dem Blicke der Künſtler (wenngleich mehr oder minder) klar. Wir haben dies Verſtändniß zunächſt den ungewöhnlichen Geiſtern zu verdanken, die nicht müde wurden, trotz des Geſchreies der Maſſe, immerfort auf jene Werke (damalige „Zukunftsmuſik“) hinzuweiſen und ſie ſo lange zu ſpielen, bis ſie ſchön genug klangen, um als „Schönes“ verſtändlich zu ſein.

Es war und iſt uns wohl Allen ſo, als ob mit Beethoven der letzte derjenigen Componiſten geſtorben ſei, die man wegen der Unmittelbarkeit ihrer divinatoriſchen Begeiſterung, welche in eine urkräftige Phantaſie überfloß, die Göttlichen nennen möchte; die Nachkommenden, zunächſt Schubert, weiterhin Spohr, Weber, ſchufen noch in einem Abglanze jenes heiligen Scheines, der von dem Haydn-Mozart-Beethoven-Geſtirn ausſtrahlt. Die abgeſchloſſene Sphäre eines reinen inneren Kunſtlebens, das unmittelbar in der Tiefe des Gemüthes wurzelt, ſcheint mit Beethoven erſchöpft; ſchon mit Mendelsſohn und Schumann, den zwei Geweiheten, tritt fremdes Element hinzu: mit jenem eine gewiſſe künſtleriſch-geſellſchaftliche Weltlichkeit, mit dieſem die ſchöpferiſche Reflexion. Mendelsſohn bereicherte uns durch formale, Schumann durch ideelle Neuheit, denn Mendelsſohn hatte den Treffpunkt mehr in den Sinnen als Schumann, und dieſer hatte ihn mehr als Mendelsſohn im muſikaliſchen Intellect des Hörers; natürlich dies Alles als mit dem Gemüthe correſpondirend verſtanden: denn alle Kunſt iſt immer

daß die Symphonien 5 und 6, 7 und 8, der Entſtehung nach, die Nummern wechſeln müßten. — Das genannte Buch, welches zu beſitzen und zu ſtudiren ich der öffentlichen Empfehlung des Herrn Seroff danke, bietet eine ungewöhnliche Fülle von geiſtvollen Anſichten, neuen Combinationen und ſonſtigem Stoff zum Nachdenken. Möchten es alle Beethovenfreunde leſen!

Gefühlssache, nur wie sie sich zum Gefühle verhält, welche andere „Engagements“ die Phantasie noch eingeht und wie das Verhältniß der zusammenwirkenden Factoren ist, davon ist hier vergleichsweise die Rede. Wer Reflexion hat, wird auch Gefühl haben und umgekehrt, doch kommt viel auf den Grad und auf die Art an. Jedenfalls hat die Kunst mit Mendelssohn und Schumann lebendige Documente zu der Thatsache geschaffen, daß die Musiksphäre sich erweitert hat.

Wir wollen nicht trauern, einen Beethoven verloren zu haben, denn wir haben ihn ja noch! — sondern freuen müssen wir uns über die Andersgearteten, welche ihm folgten, weil sie uns Neues brachten.

Aber auch nach ihnen gab es neue Ideale: die Musik verschwisterte sich enger mit der Poesie. — Letztere wird nicht mehr ein bloßer äußerer Anhalt, um gesungene absolute Musik zu machen, sondern der schaffende Musiker versenkt sich tief in die Dichtung und von ihr erfüllt läßt er seine Phantasie frei gehen. So wird die Musik nicht eine dienende (wie hier und dort gemeint wurde) sondern gleichberechtigte Schwester der Poesie. Dieses Verhältniß ist ein wahrhaft harmonisches, wo Dichtung mit Musik vereinigt wird. Wie Mozart es war, der das Opernkunstwerk in dem Sinne zur höchsten Vollendung brachte, daß die Musik dabei die absolut herrschende Kunst, die Dichtung nur eine versificirte Handlung als lockerer Inhalt war — so hat Wagner die Oper in dem Sinne zur höchsten Entwicklung gebracht, daß darin beide Künste ebenbürtig bleibend mit einander zur innigsten Verschmelzung gelangen. Beide Ideale haben ihr gutes volles Recht. Daß daraus eine ganz anders geartete Musik entstehen mußte, liegt nahe: Mozart's Musik war von der Dichtung ablösbar und konnte für sich allein bestehen, weil sie nicht so eng mit ihr verbunden war; seine Musik an und für sich betrachtet, ist darum ein Vollkommenes. Wagner's That ist aber durchaus nicht zunächst in einer neu gearteten Musik oder Dichtung zu suchen, sondern erst in einem neuen Totalwerke, das die durchwachsene Einheit beider Künste — als Leib die Dichtung, als Seele die Musik — zur Erscheinung bringt. Schon Gluck hatte die Idee Wagner's halb gedacht und realisirt, indem er sagte: der Musiker soll nicht beliebige Musik zu dem

Texte machen, sondern solche, wie sie situationsgemäß sei. Wie einfach vernünftig! und doch hielt eine große Partei zu damaliger Zeit (die Piccinisten, die es mit dem entgegengesetzt gesinnten, absoluten Musiker Piccini hielten) Gluck's Idee für eine falsche. Wagner dagegen sagt nicht nur dem Musiker, wie dieser zum Dichter stehen soll, sondern macht auch dem Dichter seinen Standpunkt zum Musiker klar: er sagt, wie Beide zu schaffen haben, daß ein einheitliches Kunstwerk entstehe. Gewiß ebenfalls eine vernünftige Idee, aber freilich eine ungewohnte und darum auch heut zu Tage vielseitig als unvernünftig verdammte.

Die Musik kann aber noch ein anderes Verhältniß zur Poesie einnehmen: sie kann von einer Gesangscomposition der Dichtung ganz absehen und nur an der Hand der poetischen Idee den Phantasiezug sich ergehen lassen.

Wie es bei der Gesangscomposition der Fall ist, daß sich nicht jedes Gedicht dazu eignet, wenn nicht der Inhalt, die Idee von musikverwandter Natur ist: so macht sich dies selbstverständlich auch bei poetischer Ideenmusik geltend. Man nennt solche Musik, weil die ihr innewohnende Idee in einem beigestellten Programme wörtlich (in Prosa oder Versform) ausgesprochen wird, Programm-Musik. Bereits seit über hundert Jahren giebt es solche Musik. Von Seb. Bach haben wir ein ziemlich wunderliches Capriccio „Auf die Abreise eines Freundes" in mehreren Sätzen mit folgenden Ideen. Erster Satz, Arioso Adagio: „Ist eine Schmeichelung der Freunde, um denselben von seiner Reise abzuhalten." Zweiter Satz: „Ist eine Vorstellung unterschiedlicher Casuum, die ihm in der Fremde könnten vorfallen." Dritter Satz, Adagiosissimo: „Ist allgemeines Lamento der Freunde." Vierter Satz: „Allhier kommen die Freunde, weil sie doch sehen, daß es nicht anders seyn kann, und nehmen Abschied." Fünfter Satz: „Aria di Postiglione." Sechster Satz: „Fuga all' imitazione della cornetta di Postiglione." Das ist veritable Programm-Musik, möge sie nun halber oder ganzer Gelegenheitsscherz sein sollen! In späterer Zeit haben andere Meister sehr ernste Programmstücke geschrieben: Beethoven in seiner Eroica- und Pastoral-Symphonie, in seiner Egmont- und Coriolan-Ouvertüre; Spohr in seiner „Weihe der Töne", eine Symphonie, welcher ein ganzes Gedicht zum Grunde liegt; Schumann in seinen

Ouvertüren zu Manfred, Julius Cäsar; Rubinstein in seiner Ocean-Symphonie; denn: „Welle, Wind und Wasser", „die Seele als Meerestiefe", den „Zug Neptun's", „die Freude im Beherrschen des Meeres" in Tönen zu schildern, heißt doch Programm-Musik machen. Die hier erwähnten poetischen Ideen legt aber Rubinstein selber seinen vier Sätzen unter, was wir Dirigenten hiermit anvertrauen.

An diesen Beispielen sei es vorläufig genug, um an allgemein anerkannten Meistern zu beweisen, daß Programm-Musik, das ist Musik auf dem Grunde einer bestimmten poetischen Idee, in der Natur der Musik und des musikalischen Menschengeistes liegt.

Es ist überhaupt gar nicht zulässig, über die Berechtigung eines Genres zu Gericht zu sitzen, denn ein „Genre" ist ein Allgemeines, das wohl von einem Einzelnen erweckt und so gleichsam entdeckt werden, aber nicht erfunden oder „gemacht" werden kann: jedes Genre ist als „Gattung" oder als eine „Art" zu begreifen — und eine solche wird nicht gemacht, sondern macht sich selbst aus der natürlichen Logik wirklicher Erscheinungsformen, welche eine die andere hervortreiben. Ob das Erstehen eines Genres, einer Musikgattung früher oder später geschieht, ist gleich: die Keime dazu liegen bereits im Uranfange. So kann man z. B. sagen, daß die Oper bereits im Thespiskarren als Wickelkind enthalten sei, d. h. die Oper ganz im Allgemeinen; daß speciell der Don Juan, Freischütz u. a. darin gelegen haben, soll nicht gesagt werden, denn als Werke einzelner Menschen sind sie so, wie sie einmal sind, zufällige. Darum kann man die einzelnen Opern kritisch angreifen, aber nicht die Oper als Gattungsbegriff: ist eine Oper oder sind ihrer fünfhundert schlecht, so folgert sich daraus nicht, daß das Opernkunstwerk überhaupt unberechtigt sei — was zu beweisen von tüchtigen, doch bornirten Köpfen, die keinen Natursinn haben, öfters unternommen worden ist. Und wie man z. B. nicht über die Berechtigung der grünen Farbe und über die des Hundes oder der Spinne streiten sollte (denn ein Jedes ist mit der Weihe geschaffen, welche jedem „geborenen" lebendigen Organismus eigen ist), eben so wenig sollte man über die Existenzberechtigung der Programm-Musik, der Melodramen u. dergl. streiten.

Wir finden in dem bekannten Worte: „Jedes Genre ist gut, nur das langweilige nicht“ — einen tiefen und schönen Sinn! es macht sich aus ihm eine ganze Kunstphilosophie. Das Genre überhaupt hat Gott in der Natur seiner Fügungen gemacht, und was er gemacht hat, das ist gut, weil alles Göttliche lebt und Leben fördert; aber das langweilige Genre ist das Geisttödtende, das „gemacht“ und nicht „geboren“ und also eigentlich kein Genre, ja, als gar nicht daseiend zu betrachten ist. Was einen zurechnungsfähigen Geist anzieht, ist gewiß immer etwas Lebendiges und darum Berechtigtes; was ihn abstößt, ist aber noch nicht unbedingt das Todte und Unberechtigte; denn seinem Geiste stehen wieder andere Geister gegenüber, die auch ihr Recht haben und auch mitsprechen dürfen. Eine Musik, welche die Zuhörer in Bewegung — für oder wider — setzt, die hat Leben, denn um Nichts geschieht Nichts. Nur erst was gegensätzliche, doch dabei normal beschaffene Kunstgeister unter allen Umständen gleichgültig läßt, verfällt mit Grund dem Verdacht, daß es weder Alle im Lobe einigen noch Parteien bilden kann, also langweilig, todt, nichtig als Einzelwerk sei.

So sollte man denken, wo es sich um heutige Fragen bezüglich Berlioz- und Liszt'scher Programm-Musik handelt. Man wird sich eben so vergeblich bemühen, die Werke dieser Meister wie das Genre derselben durch kritische Angriffe zu beseitigen; denn wie man wahrnimmt, ziehen sie die einen Geister eben so lebhaft an, wie sie andere heftig abstoßen, und solche Werke sind, selbst im schlimmsten Falle, wenigstens von bedeutenden Folgen auf die Schaffensperiode der Gegenwart und Zukunft. Welch ein Erfolg läge aber bereits hierin! und was sind gegen solche Männer ein paar tausend krittelnde Würmer, die Verwesung deckt, wenn jene noch ihre Geistesstrahlen leuchten lassen; die schmachvollen Aussprüche werden dann der Fleck auf einer Partei sein, deren sachgemäße Kritik, auch als feindliche, wohl zu achten ist, deren Spott aber nur sie selbst entehrt! Denn wie es eine Sünde ist, wegen einzelner ausschweifender Priester die Religion derselben und das Ideal der Besseren unter ihnen zu verspotten, so ist es auch sündlich, eine Partei öffentlich anzuklagen, welche, wie jede Partei, ihre Schwächen und — Schwachen hat.

Kritik und neue Musik.

Die Kritik findet ihren Halt zunächst an dem Formalen der musikalischen Werke; das kritische Maaß kann sich nur aus dem musikalischen Gehöre und der Theorie ergeben. Man hat aber zu erwägen, wie es mit beiden eigentlich beschaffen ist. — Das musikalische Gehör ist zwar bei allen Hörenden in seiner Grundnatur gleich, oft aber auch sehr verschiedenartig in der Anwendung auf bestimmte Objecte: denn es ist nicht blos sinnliches Gehör, sondern der musikalische Geist selber in bestimmter Thätigkeit. Was der musikalische Geist an Musik denkt, das denkt er sich gehört — und in diesem Sinne giebt es keine Taubheit. (Beethoven's Taubheit begann schon in seiner mittleren Periode.) So kommt im Gehöre also der sinnlich wahrnehmende Nerv mit dem verstehenden Geiste zusammen. Man denke sich nun die unendliche Möglichkeit der verschiedenen Arten des Hörens, selbst im Kreise sich gegenseitig anerkennender Musiker. Jeder von ihnen kann Musikstücke geschaffen haben, oder es giebt deren Hunderte von anderen Meistern componirt, welche Jeder von ihnen als normal und vernünftig klingend anerkennt; gleichwohl können sie Alle ein specielles Stück hören, z. B. Liszt's „Tasso", Berlioz' „Harald" oder dergl., und sie empfinden es in ganz entgegengesetzter Weise! — Solche Thatsachen sind zu beherzigen und vorurtheilsfrei zu bedenken. Jene Musiker fanden sich gegenseitig vernünftig, so lange sie gleicher Meinung waren; sobald aber die Einen lieben und verstehen, was die Andern nicht mögen, höhnen diese und — die Feindschaft ist da: auf Grund des menschlichen „Gehörs, das allein in Musiksachen Richter sein kann"! (?) ein Satz, den ich kürzlich gelesen habe und der beweisen sollte, daß der mit (gewiß nicht gewöhnlichen) Gehörswerkzeugen behaftete Schreiber nach seinem Hören den „letzten" Beethoven als schlechtklingend verurtheilen dürfe. Mit dem Maaßstabe des Gehörs steht es also nicht sicher genug. —

Die Theorie dürfen wir nur, wie jede Wissenschaft, historisch betrachten, um ihre Wandelbarkeit zu erkennen. Es hat zu jeder Zeit Autoritäten in Theorie und Praxis gegeben, welche gewisse Anwendungsformen als regelwidrig bezeichneten; doch gab es auch

immer Geister, welche die Regel übertraten, anfangs mit allgemeiner Opposition, welche aber sodann Nachahmer fanden und endlich die Regel ganz vergessen machten.*) Es wurden dann wieder neue Regeln proklamirt, mit denen es eben so ging. Dies ist sehr gut. Denn die Regeln binden die Form zur Allgemeinverständlichkeit; möge die mittelmäßige Künstlerschaft immer in diesem ihr zugehörigen Kreise bleiben und darin schaffen und lehren. Eine Regel blos willkürlich, d. h. ohne inneren Grund zu übertreten, ist Widersinn; der Grund dazu muß aus einem in sich selbst consequenten Geiste erwachsen, der eine vom Allgemeinen abweichende Ideenweise zueigen hat. Die sämmtlichen lebenden Geister sind seine natürlichen Richter, wenn sie die Würde solcher zeigen; der Gang durch die kritischen Kämpfe und die Zeit sind die Probe des ungewöhnlichen Werkes. Und hier tritt dann der ernste Moment ein, wo es die Frage ist, ob Etwas objectiv zu sanctioniren oder zu verdammen sei? Wer ist der Richter? Und giebt es da überhaupt eine absolute Entscheidung? Jeder ist am innigsten mit seinem persönlichen Urtheile verwachsen, das entgegengesetzte ist ihm leicht ein schlechtes. Das ist der subjective Standpunkt. Wer soll nun entscheiden über die Auserwählten, welche richten?

Ich glaube nicht, daß es damit ganz so unbestimmt stehe, wie es den Anschein hat. Nehmen wir an, die sämmtliche Musikerschaft wäre Zuhörer der Aufführung der Liszt'schen Symphonischen Dichtungen, und nehmen wir an, diese Musiker erkennen sich gegenseitig als richtige und tüchtige Leute an, auf Grund von praktischen Leistungen der Composition und technischen Ausführung. Man darf wohl annehmen, daß dies wirkliche Thatsache sei, denn

*) Freilich haben aber auch die Classiker einzelne Verstöße gegen die Natur der Kunst begangen, welche wohl nie zu rechtfertigen sein dürften und noch von Niemandem gerügt wurden. So ist in Haydn's Clavierſonate in Cis moll, im 2. Theil Takt 10 bei der Fermate auf Gis, ein Dominantseptaccord, nach welchem es in Gis moll als Tonica weiter geht! — Wie viele gute Musiker haben jene schöne Sonate gespielt und diesen Verstoß gegen die Logik in der Modulation nicht bemerkt! Das kommt aber von der classischen Vertrauensseligkeit: man sucht dergleichen bei Classikern nicht, und so — findet man auch nichts.

ich kenne so manches Werk, das mir mißfällig, dessen Schöpfer mir aber ein normaler, zurechnungsfähiger Künstler ist, weil ich sehe, daß er Musik versteht. Ein Publikum aus sich gegenseitig achtenden Musikern steht also gewissermaßen innerlich für einander ein; mag es auch nicht im speciellen „Urtheile" übereinstimmen: die Urtheilskraft ist zugegeben. Ereignet es sich nun, daß ein Werk die Musikerschaft entzweit, indem es gegensätzliche Meinungen hervorruft, so ist damit bewiesen, daß die Gegner im Absprechen der Lebensfähigkeit und Verständlichkeit des betreffenden Werkes Unrecht haben: denn von ihnen selbst als tüchtig anerkannte Geister erleben in sich einen befriedigenden, vielleicht begeisternden Eindruck desselben Werkes. Specielle Mißverhältnisse und Fehler, welche die Gegner namhaft machen, geben auch die Freunde des Werkes wohl als Schwächen zu, oder erkennen sie mindestens als Regelwidrigkeiten, für deren formelle Berechtigung die Theorie nicht die Sanction in einem fertigen Gesetze hat, weil das Gesetz für eine Sache erst in der Sache gefunden werden kann, also erst nach derselben kommt. Hat nun solches Gesetz auch nicht ein langes Herkommen, so hat es doch das Gefühl vieler Künstler von sonst richtigem Musiksinne für sich — und das ist schon viel zu viel, als daß eine Gegenpartei noch über Leben und Tod des Werkes absprechen könnte, denn sie gilt nicht ein Staubkörnchen mehr, als die Freunde des Werkes.

Vor den haltungsvollen Angriffen, welche die neudeutsche Musik weder persönlich noch parteilich ansehen, sondern eine ehrliche Kritik daran legen, muß man immer Achtung haben; daß damit nicht etwa gesagt ist, die Kritik sei auch das giltige Urtheil, wird man hoffentlich zugeben: denn die Kritik kann einen alten Maaßstab an ein neugeartetes Werk legen und dabei sehr sachkundig verfahren, was den Maaßstab als solchen betrifft — d. h. historisch-theoretisch rückwärts — aber das Maaß selber ist ungehörig, nicht das gemessene Object! Die Kritik kann eben von vielerlei Gattung sein: z. B. eine historische, die ein Werk nach dem Muster bereits vorhandener anerkannter Werke beurtheilt und es für gut oder nicht gut hält, jenachdem, ob es mit den Mustern übereinstimmt oder nicht; — oder die Kritik kann eine theoretisch voraus schauende sein, indem sie ein neues Werk von früheren

Mustern zwar abweichend, doch aber es selber als ein Muster für künftige Zeit erkennt und so nicht einen Vergangenheitsmaßstab daran legt, sondern das schaffende Princip im neuen Werke wahrnimmt und im Wesentlichen als berechtigt bezeichnet. Das im Allgemeinen. Im Besondern ist dann das Werk mit seinen ihm angebornen guten und übeln Eigenschaften zu betrachten. Wir wissen es an berühmten Kritiken von großen Männern über große Männer, daß ein Werk viele sehr wesentliche Fehler, tiefgreifende Hauptgebrechen haben und doch ein großes Kunstwerk sein kann. Man lese u. A. die herrliche Kritik von Schiller über Goethe's „Egmont" und man wird finden, daß ein Werk als nichtig erscheinen kann, wenn man den mit Recht darüber ausgesprochenen Tadel allein erwägt — daß dasselbe fehlervolle Werk aber im Glorienscheine der Vollendung dasteht, wenn man auch das Lob der ihm eigenen Tugenden hört. Die „Vollendung" kann (wie es aus dem vorigen Satze hervorgeht) nur eine relative sein, d. h. gegen tiefer stehende Werke betrachtet: aber es giebt bekanntlich nichts absolut Vollendetes, man empfindet die Fehler „vollendet" genannter Werke nur darum nicht, weil ihre Schönheiten das ganze Empfinden beherrschen.

Wie es in jeder Sphäre neue Geister giebt, deren neugeartete Schöpfungen ungewohnt und darum unverständlich sind, so auch in der Musik. Wir sahen bereits bei Beethoven das Elend der Mißverständnisse, das Zetergeschrei der Gewohnheitsmenschen, weil Beethoven nicht wie Mozart componire: der neue Zeitinhalt schuf neue Geister und diese wiederum schufen ihre kunstrevolutionären Werke mit derselben Unbefangenheit, wie frühere Componisten. Nun wir Beethoven kennen, kommt Schumann, und auch dieser muß ähnliche Kämpfe durchmachen. Er ist ein Großer unter den Künstlern und wir heben ihn bis in die Wolken: damit ist aber nicht gesagt, daß er ein Beethoven sei. Wir wollen ihn selbst mit diesem vergleichen und Beethoven soll dabei den Kürzern ziehen, z. B. in der Detailschilderung und nahezu wörtlichen Bestimmtheit einer gewissen Ausdrucksweise — und dennoch ist Schumann kein Beethoven, weder so groß noch überhaupt von seiner Art. Daß er nicht von der Art Beethoven's ist, macht eben seine Art und besondere Größe. Nach Schumann kommt ein

Berlioz und wird von Jenem wegen der Neuheit und Größe seines Geistes bewundert. Berlioz war ein Poesie-Musiker, dessen Mission Programm-Musik war, wie Liszt es auch ist. Sie Beide sind es in verschiedener Art und zeigen sich als Geister ihrer Zeit, indem sie die erhabensten Ideen wählen und in so eigenartigen Entwürfen ausführen, wie es bis jetzt noch von Keinem geschah; mithin existirt für sie kein vorhandener Maßstab. Auch von ihnen ist Keiner ein Mozart oder Beethoven, auch sie kann man trotzdem mit Beiden, zum Nachtheile der beiden unsterblichen Meister, vergleichen, z. B. in dem vollständigen Durchdringen der gewählten poetischen Ideen, welche in jeder Geistesfaser zur Musik werden, wohingegen bei dem reinen Musiker Beethoven, wo er poetische Ideen wählt, immer ein großes Theil reiner Musik bleibt, die allgemeindeutig oder geradezu Ueberschuß ist — und dennoch sind Mozart und Beethoven größer als Berlioz und Liszt. Die Bedeutung dieser Meister geht wieder nach anderer Seite hin, als die Beethoven's und folglich kann dieser nicht etwa jene ersetzen.

Berlioz und Liszt erkenne ich als verwandte Gegensätze. Berlioz zeichnet, Liszt malt. Berlioz drückt mehr reflexiv, Liszt mehr empfindend aus. Dies würde aber ein Mißverständniß ergeben, wenn man annähme, Jeder von ihnen Beiden sei blos so, wie ich angab. Jeder hat „auch" die Eigenschaften des Andern, zuvor aber hat er seine hauptsächliche. Berlioz repräsentirt den französischen Realismus, Liszt den deutschen Idealismus.

Beide Meister haben das von allen andern Componisten Unterscheidende, daß ihr Phantasietrieb einen poetischen Inhalt, bis auf das Detail, bei möglichster Bestimmtheit des musikalischen Ausdrucks, bewußt verfolgt. Früher hingegen hat man wohl bei einer poetischen Idee angeknüpft und von ihr ausgehend ein Musikstück geschrieben, das im Allgemeinen von derselben influenzirt, doch nicht ihr musikalisch adäquater Ausdruck, nicht erschöpfender Umsatz war. Hat diese frühere Programm-Musik (wie Spohr, Beethoven u. A. sie schufen) ihr Recht, so hat es auch diejenige Liszt's und Berlioz'; wie denn zwei Factoren, welche überhaupt mit einander in Beziehung treten können und sollen, in der verschiedenartigsten Stellung zu einander gedacht werden können: es darf von einer poetischen Idee ein beliebig Geringes oder Bedeutendes in die

musikalische Phantasie übergehen, das ist Consequenz ihrer geistigen Verwandtschaft und Uebergangsfähigkeit.

Daß ein Musikstück von poetisch-ideellem und musikalisch-congruentem Charakter andersartig als ein solches von mehr absolut-musikalischem (nicht oder weniger poetischer Unterlage) sein muß, liegt nahe. Man wolle da nur ein vernünftiges Einsehen haben, seine historisch gewonnenen Erfahrungssätze modificiren und das künstlerische Naturwalten im menschlichen Geiste respectiren!

Die Musik als „dienende" Kunst.

Wenn in einem Kunstwerke die Musik mit der Poesie gleiche Bedeutung hat, besonders aber, wenn sich die Musik der Poesie unterordnet, pflegt man zu sagen: die Musik diene da nur und das sei ihrer unwürdig.

Der Punkt betrifft also die Würde einer Kunst; weil er von Wichtigkeit ist und noch keine eingehende Erörterung fand, sei er hier untersucht.

Die Sache macht sich leicht, eigentlich ganz von selbst; denn es kann dabei doch nur die Eine Frage walten: wie dient sie? Oder soll überhaupt keine Kunst dienen? Dann fort mit dem Recitativ, wo die Musik nur Sprache sein soll und mit ihren Tonstufen nur dient! — Fort mit den Dramen, wo die Malerei und Sculptur nur zu Decorationen dienen! — Fort mit der Oper, wo die Poesie nur der Musik dient! — Fort mit dem Tanz und Marsch, wo die Musik nur den Bewegungen dient! — Aber auch die Wissenschaft hat ja ihre Selbständigkeit und Würde, sie mag ebenfalls nicht „dienen", wenn es die Musik nicht soll: darum fort mit allen historischen Dramen, Gemälden und Romanen, in denen die Geschichte der Poesie und Malerei dient! ..... Und so weiter! sagen wir der Kürze wegen; denn es müßte zuletzt die ganze Welt aus der Welt geschafft werden, wo Nichts dienen sollte, das an und für sich von selbständiger Würde ist, wie eine Kunst, eine Wissenschaft und dergleichen.

Also wie dient die Musik? das ist die Frage.

Jedenfalls dient sie da mit Recht, wo sie ein lebensfähiges

Ganzes bilden hilft und wo sie die ihr zuertheilte Function in entsprechender Weise erfüllt. Sie dient aber immer mit Unrecht, wo sie z. B. einem Stümper dient, der nicht in Ideen, sondern nur in Formalismus schafft. In einer todten Symphonie oder Oper von zwei Stunden Länge dient die Musik unwürdigem Zwecke; sie dient einem würdigen in der geringsten Recitativstrophe von lebendigem Geistes- und sonst ordentlichem Formenwesen. In diesem Sinne steht z. B. Benda's Musik zu dem Drama „Ariadne", Schumann's Clavier-Melodram zu Hebbel's „Haideknaben", Liszt's melodramatische Clavierbegleitung zu Bürger's „Lenore" über jeder beliebigen fünfactigen „Capellmeister-Oper", wo die Musik, zu todten Schemen herabgewürdigt, nicht etwa der Poesie, sondern nur undichterischen Versen und hauptsächlich der Tantième, der thätig mahlenden Mühle, „dienen" muß.

Uebrigens besteht weder bei der Melodramen- oder Programm-Musik, noch bei dem Wagner'schen theoretischen Kunstwerk der Zukunft das Verhältniß des Dienens zwischen der Musik und Poesie, denn bei zusammenwirkenden Künsten giebt es eine stete Wellenbewegung im Prädominiren bald der einen, bald der andern: jetzt ist's die Poesie, nachher die Musik, die vorherrscht, u. s. w. Erst, wenn eine absolut selbständig geschaffene Musik zu anderen Wirkungszwecken verwendet wird, als welche ihr vom Componisten eingegeben wurden, kann das Verhältniß unwürdigen Dienens eintreten, z. B. wenn die Beethoven'sche Eroica als Accompagnement zu militärisch-mimischen Evolutionen und dergleichen gemißbraucht würde: sie paßt einfach nicht dazu, ist nicht an ihrem Platze. — Aber auch in solchen willkürlichen Fällen ergiebt sich keineswegs immer eine ästhetische Inconvenienz: es verbindet sich oft von selbst, was nicht bewußt für einander geschaffen wurde, z. B. ein Chor von Palestrina zu einem Raphael'schen Gemälde hat sich als sehr wirksam erwiesen, als man, um die Weihnachtszeit, eine solche Darstellung im Transparent mit unsichtbaren Sängern erlebte. Da hat der Palestrina'sche selbständige Chor offenbar „gedient" — und zwar würdig gedient, zur Ehre der Kunst, was von einigen hundert gebildeten und in ästhetisch gehobener Andacht erbauten Gemüthern thatkräftig bezeugt wurde; ein solches Zeugniß kann schwerer wiegen, als hochnothpeinliche ästhetische Satzungen, die doch schließlich immer auf erlebten Eindrücken beruhen.

Wird denn überhaupt die „Musik“ als Kunst — im Sinne eines Vollbegriffes — von solchen Diensten berührt? Wenn nur ein eigens zu bestimmtem Dienstzweck geborenes Stück Musik der Poesie dient, wird dadurch die Musik in abstracto beleidigt, oder in concreto irgend welche vorhandenen Musikwerke? Was kümmert es die Beethoven'schen Symphonien, wenn Anselm Weber eine melodramatische Orchestermusik zu Schiller's „Gang nach dem Eisenhammer“, Schumann zu Hebbel's „Schön Hedwig“, Liszt zu Bürger's „Lenore“ Claviermusik schrieb, die der Poesie, der Declamation dient? Könnte diese eigens zu dem betreffenden Zweck componirte Musik vielleicht zu etwas Höherem dienen? oder würde sie für sich allein bestehen können? Nein!

Es sei gern zugestanden, was sich überhaupt von selbst versteht, daß z. B. eine melodramatische Verbindung, oder die Verbindung von Bild und passender Musikbegleitung keine so innig organische ist, wie Gesang und Gedicht; es fehlt die Verbindung des Materials, das gesprochene Wort und die melodramatische Musik haben nur im Geiste ihren Zusammenhang, specieller im Gefühl. Dies ist aber auch eine Verbindung, die nicht gering anzuschlagen ist, denn die Wirkung derselben macht sich thatsächlich vielfältig als natürliche und schöne geltend: was ich im Bilde sehe, oder im gesprochenen Gedichte vernehme, das setzt sich in mir zur Empfindung um, das Gemüth kommt in Schwingung und ebenso, wie das, was es fühlt, allgemeinhin in Musik ausgedrückt werden könnte, so ist es auch empfänglich, eine dem erlebten Eindrucke verwandte Musik zu hören; die sichtbaren oder gedachten Gestalten, Zustände, Schilderungen, erhalten durch die der Stimmung gemäße beziehungsvolle Musik ein ungleich erhöhetes Leben in der Phantasie des Empfangenden, sie werden wirklicher und wahrer, d. h. wenn Alles zu einander paßt und in guter Art vorgeführt wird.

Darf die Verbindung nun eine einseitige sein, so geht die geistige gewiß über die materielle. Man denke nur an jene Arien mit verzweiflungsvollen Texten zu lustiger Melodie — und man wird ihnen gewiß ein wahr empfundenes Melodrama vorziehen, in welchem die Musik (als gute Dienerin) entsprechender Ausdruck der im Gedicht enthaltenen Empfindungen ist.

Das Geiſtige des Inhalts iſt es nun eben, welches eine Verbindung der Poeſie und Muſik in Berlioz' und Lißt's Orcheſterwerken, überhaupt in der ſogenannten Programm-Muſik, feiert. Die erſte Bedingung iſt dabei, daß die poetiſche Idee wirklich zur Muſik in Beziehung ſtehe, damit eine wahrhaft „poetiſche Muſik" entſtehen könne: die Idee muß alſo im Gemüthe wurzeln, ſie muß auf das Herz zielen, empfunden, nicht blos gedacht werden können, zugleich muß ſie von einer gewiſſen Prägnanz, von innerlicher Anſchaulichkeit ſein, um das Gefühl und die Phantaſie zu beſchäftigen.

Die poetiſchen Unterlagen können, wie die Motive zu Gemälden, von geringerer und bedeutenderer Art ſein und demnach zu kleinen und großen Muſikſtücken Inhalt bieten.

Ueberblickt man die früheren Ideen zu Programm-Muſikſtücken von Bach bis zur neueren Zeit, ſo bemerkt man, daß ſie mehr an dem unmittelbar Natürlichen der Lebensverhältniſſe haften; die früher genannten Programme von Bach und Beethoven's Paſtoralſymphonie ſind Belege dazu; oder ſie nehmen auf eine Idee nur allgemeinhin Bezug (und ſind nicht detaillirter ſpecifiſch muſikaliſcher Ausdruck derſelben); dahin gehört die Eroicaſymphonie, die Egmont- und Coriolan-Ouvertüre, wie auch Spohr's Weihe der Töne, in welcher nur einige äußerliche Pointen des Gedichts, die zwitſchernden Vögel, Wiegenlied, Militair- und Choralmuſik ſich muſikaliſch wiederſpiegeln. Die Muſik überwiegt die Idee.

Die neueren Programme dagegen greifen viel weiter in die Poeſie und erweitern das Gebiet materiell, indem ſie den Stoffreichthum vermehren, ideell, indem ſie die muſikaliſche Ausdrucksfähigkeit erhöhen. Das, was man frappante Ausdrucksphyſiognomie nennt, iſt nie in einem höheren Grade als jetzt erreicht worden. Man denke nur unter vielen Beiſpielen an die Muſik zwiſchen dem 2. und 3. Act zu Wagner's „Tannhäuſer", wo die Wallfahrt deſſelben geſchildert wird, wie Tannhäuſer ſie ſpäter erzählt; man denke an „Gretchen" in Lißt's „Fauſtſymphonie", an Berlioz' „Romeo und Julia", an die „Fee Mab" darin! Ohne Programm würde man (natürlich!) die poetiſche Idee nicht errathen können — aber der Gefühlseindruck zieht doch, faſt zwingend, auf ganz ähnliche Vorſtellungen hin, wie die Programme ſie enthalten.

Es ist somit das Reich der Musik um ein Bedeutendes erweitert, es ist eine ganz neue Hemisphäre des Kunstkosmos gewonnen. Schon dafür sollte man der neudeutschen Schule (welcher auch Berlioz nahe steht) dankbar sein! Aber wie seltsam! man wundert sich vielseitig, daß in dem neuen Kunstwelttheile andere Natur- und Lebensformen bestehen! man verlangt unter einer andern Sonne und Verfassung die gewohnten Typen, oder man verwirft wohl gar das ganze neue Reich, weil es nicht — wie das alte ist. So schrullig sind die Leute! sie wollen etwas Neues, aber es muß wie das Alte sein, sie wollen einen Riesen, aber von gewohnten Proportionen, sie verlangen neue Bahnen im alten Schlendrian, etwas Ungewöhnliches, das ihnen aber gleich gewohnt sein muß.

„Denn aus Gemeinem ist der Mensch geschaffen
Und die Gewohnheit nennt er seine Amme" ...

So können alle genialen Geister mit Wallenstein aus Erfahrung sprechen, denn die Gewohnheit ist die größte Feindin des Genies, dessen göttliche Mission darin beruht, die Welt mit Neuem zu beschenken. „Tod den Philistern und Pedanten" heißt darum die Devise eines jeden Ritters vom Geiste.

Musikalisches Verständniß für neue Musik.

Es ist eine vielfach vernachlässigte Pflicht, Gerechtigkeit gegen die Gegner der neuen Musik zu üben und Dasjenige zu betonen, was natürliche Ursache einer redlichen Gegnerschaft ist: d. h. aus innerem Gefühl gegen das Object hervorgegangen — von Persönlichkeit und Parteiangelegenheit absehend. Ich meine die triftigen Gründe zu einem schweren Verständniß. Man muß hier zwei Dinge in Rechnung bringen: die Form des Werkes und das Verständniß des Zuhörers.

Was ist eigentlich eine musikalische Form? Viele sprechen das Wort oft aus und denken schwerlich an den vollen Sinn. Die Meisten verstehen darunter die periodischen und melodischen Abtheilungen des Werkes, verbunden mit einem allgemeinen Modulationsgange: z. B. ein Werk besteht — wie die Sonate — aus drei

oder vier Sätzen, Allegro-, Adagio- und Finalesatz, wo als vierter auch noch ein Menuett oder Scherzo vor dem Finale oder Adagio sein kann. Jeder Satz hat zwei Haupttheile (beim Scherzo ist dies im Anfangs- und Triosatze zu erkennen); der erste schließt in der Oberquint, Unter- oder Oberterz, der zweite in der Tonica; jeder Theil hat seine größeren und kleineren Perioden, deren erste das Hauptthema, deren zweite das Nebenthema enthält; das Nebenthema ergeht sich bei Durstücken in der Oberquint, bei Mollstücken in der Oberterz; die Modulation hält sich im nahe verwandtschaftlichen Folgeverhältniß u. s. f. — Diese Form beruht, als typische, auf tiefliegenden Gesetzen, deren Begründung hier aber gänzlich seitab führen würde. (Im 2. Bande meiner „Systematischen Lehrmethode" unter „Modulation", S. 426 bis 477 und S. 622 bis 646 findet man darüber — nach Hauptmann's System — des Eingehenden genug, das auch fertigen Harmonikern neu sein wird.) Indessen ist dies doch nur die überlieferte nächstnatürliche Form, die früher nur mehr gedrängt, jetzt, seit Beethoven, aufs Aeußerste erweitert erscheint, so, daß sie nicht mehr erweitert werden kann, zumal alle jene Sätze und Perioden durch Beethoven mit allen denkbaren episodischen Zwischenperioden nebst deren möglichen Modulationsverhältnissen ausgeführt wurden. Wir haben nun, was diese architectonische Seite der Form betrifft, die Wahl, für ewig nur in ihr zu verharren, den schaffenden Geist zu zwingen, oder ihn frei zu geben und Neues zu formen.

Jeder Vernünftige wird für jene überlieferte Form und zugleich auch für jedes vernünftige Neue sein. Was ist aber das Vernünftige? was durch eine Anzahl sonst als vernünftig anerkannter Leute übereinstimmend als verstandes- und gefühlsgemäß angesehen wird. Giebt es z. B. eine Musik, welche tausend Leuten verständlich, zweitausend und noch mehreren unverständlich ist — sind zudem beide Parteien aus sonst zurechnungsfähigen Leuten bestehend, so hat (wie früher schon entschieden wurde) die Minorität der Tausend entschieden Recht: denn ihre Natur ist ein Theil von der allgemeinen Menschennatur und es zeigt sich dabei nur, daß sie in diesem Punkte jene Majorität an Verständniß übertreffen. Es ist ähnlich damit, wie wenn ein Problem von Vielen als unlösbar bezeichnet, von Einem aber dennoch gelöst wird: wer hat dann Recht? oder wenn ein

Nahrungsmittel von tausend Menschen als schädlich erkannt, von halb so vielen aber für sie als unschädlich bewiesen wird: dann ist die Nahrung als *nicht* absolut schädlich anzusehen. Auf so kuriose Argumentationen muß man heut zu Tage kommen, wo eine Musik von den Einen als absolut *ungenießbar*, von den Andern als höchst genußvoll bezeichnet wird! Die *Organe* zum Verständniß sind verschieden, die Historie zeigt aber, daß die Verständnißfähigen Recht haben, denn jedes wesentlich Neue hat Anfangs mehr Feinde als Freunde.

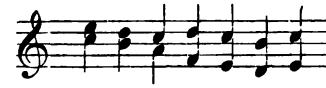
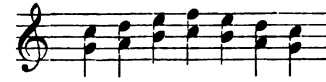
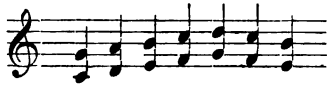
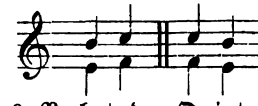
Die *Form* aber ist noch mehr, als in jenem äußeren Baue liegt! Jeder Ton und Accord, jede Tonfolge, jeder Zusammenklang und jede Folge von Zusammenklängen in jedem Schritt und dessen Folge, wie auch dies Alles im Verein mit Takt, Accent und Rhythmus, dem Instrumentenklange ꝛc. ꝛc. ꝛc. ist „musikalische Form". Der menschliche Körper in seiner äußeren Gestalt und inneren Beschaffenheit, bis in die kleinste Zelle, ist ein entsprechendes Beispiel zu einem Musikstück, und die Geistesart in jedem Moment gehört noch dazu. Die *Form* ist also *Alles*, sie ist der Ausdruck und folglich der Geist; Form und Inhalt sind, wie Leib und Seele: *Eines*.

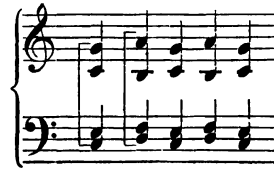
Denkt man sich das unendlich flüssige Material von Tönen auf dem beweglichen Zeitgrunde, denkt man sich dazu die lebendige Phantasie und das erregte Gemüth des schaffenden Künstlers — so wird man zugestehen müssen: daß die Musik ein natürliches Recht auf allerfreieste Formenverwendung habe. Sie hat auch ihre *Naturgesetze* in der Harmonik und Metrik. Daß ich diese erkenne und respectire, habe ich in dem früher erwähnten Buche thätlich bewiesen; der Unterschied zwischen meiner und einer entgegengesetzten theoretischen Anschauung beruht aber wohl darin: daß ich ein stetes Recht dem schaffenden Geiste gewahrt wissen will, sich *über* das unterste Naturgesetz in eine *höhere* Sphäre zu erheben, die sich ihre Gesetze selbst schafft und wo *auch* eine „Natur" lebt; — die Gegner wollen aber den Geist an das Vorhandene binden, sie klammern ihn orthodox an theoretische Aussprüche, so weit diese aus den bereits existirenden Meisterwerken gewonnen würden. — Das ist klug und weise und soll streng durchgeführt werden bei *Schülern*, so lange sie nicht auf *eigenen* Füßen stehen. Dem fertigen *Meister* muß volle Selbständigkeit, d. h. das Recht, seinen eigenen Weg zu gehen,

gewahrt bleiben; er darf herrschen über das Material im Dienste seiner Idee. Dies kann man um so bereitwilliger zugestehen, als erfahrungsgemäß nichts Unnatürliches bestehen bleiben kann, da, wo es von der Leute freiem Belieben abhängt, sich für oder gegen Etwas zu entscheiden. Und unnatürlich würde ein Musikstück sein, dessen Princip formale Gewaltsamkeit ohne ideellen Inhalt ist. So Etwas wirft man aber z. B. Liszt's Orchestermusik vor. Daß manche Schroffheiten und vielleicht einzelne wirkliche Gesetzesverletzungen momentan darin vorkommen, soll als erwiesen angesehen werden (NB. erwiesen ist objectiv noch nichts dergleichen). Aber das kommt auch in klassischen Werken vor; so z. B. stellt Mozart in seiner Zauberflöte (folgend auf Sarastro's Strophe „Zum Lieben kann ich dich nicht zwingen" ...), ein Monstrum von einem Accorde auf: gis-H-D-f-A (nach Hauptmann'scher Buchstabenschrift), der sich weder als Orgelpunkt noch als Nonenaccord legitimirt, noch überhaupt als ein vernünftiger Accord erweiset. Ein Fall bei Haydn wurde bereits früher notirt. Viele harmonische Sonderbarkeiten, man kann sagen, fast alle, lassen sich theoretisch begründen; aber man kann darauf nicht viel geben; denn es klingt Manches schlecht, das theoretisch recht ist, und anderseits klingt Manches gut, das der musikalischen Grammatik gegenüber als falsch erscheinen muß. Das kommt daher, daß man die Regel oft mit dem Gesetz als gleichbedeutend nimmt, wo es nicht angeht. Man kann die Regel verletzen, ohne gegen das tiefer liegende Gesetz zu verstoßen; z. B. mit manchen Quintenfolgen und Dissonanz-Auflösungen. Hier liegt ein verborgener Schlüssel zu vielen theoretischen Geheimnissen der Zukunft, denn (man erwäge dies gewissenhaft) wie frühere Regelwidrigkeiten durch später entdeckte Gesetze sanctionirt wurden, so wird es auch ferner gehen, indem heutige Uebertretungen später keine solche mehr sein werden, wenn sich durch fortgeschrittene Erkenntniß der theoretischen Tiefen der Kreis des Erlaubten erweitert haben wird — denn hoffentlich kehrt die Kunst eben so wenig, wie die Wissenschaft, um.

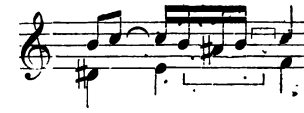
Zum Quintenverbot.

Um die vorhin berührte Sache durch einige Beispiele anschaulich zu machen, sei auf jene zwei erwähnten Regeln über Quintenfolgen und Dissonanzbehandlung hier (und späterhin fortführend) einmal näher eingegangen, wär's auch nur, um „musikalischen" Nichtmusikern damit näher zu kommen.

Zur Zeit der ersten christlichen Tonsetzer, gelehrter Mönche, fand man bekanntlich unsere jetzigen wohlgelittensten Consonanzen, die Terzen- und Sextenfolgen:  so übel klingend, daß sie als unbrauchbar bezeichnet wurden; dagegen die Quarten- und Quintenfolgen:   für so wohlklingend, daß man sie fast ausschließlich gebrauchte. Jetzt ist es umgekehrt: jene Intervalle, die Terzen und Sexten, klingen unserem Gehör angenehm, reine Quintenfolgen in zwei gleichen Stimmen dagegen sind verpönt; wer jetzt eine Stimmenfolge wie diese giebt:  zeigt sich als Barbar oder Stümper. Das Verbot der Quinten bestand als absolutes, alle reinen Quintenfolgen in denselben zwei Stimmen waren verdammt. Man wußte nicht den theoretischen Grund dazu: zwei Quinten klangen (meistens) schlecht, darum wurde in die Theorie für alle Fälle das absolute Quintenverbot eingetragen. (Eine reine und eine verminderte Quinte folgen zu lassen, erlaubte man.)

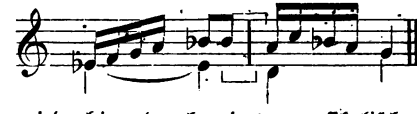
Unterdessen sind viele Uebertretungen des Verbotes vorgekommen, verantwortliche und unverantwortliche. Es zeigte sich aber manchmal, daß Quinten nicht schlecht klingen, wie z. B. hier in den zwei äußersten Stimmen: 

(vergl. Hauptmann's Buch S. 146). Regelfeinde schmiedeten aus solchen Fällen einen Grund zur Aufhebung des Quintenverbotes — aber die Quinten blieben dennoch immer verabscheuet, obgleich sogar der alte Bach sich gelegentlich nicht genirte, recht schreiend gegen die Natur zu sündigen, wie z. B. in der Matthäuspassion bei der Stelle „Und weinete bitterlich“:



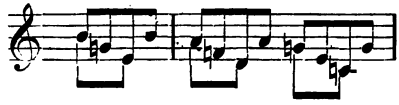
Hier hat Bach, naiv-subjectiv verfahrend, das Gesetz wissentlich übertreten, gewiß, um in den argen Quinten das Gefühl des unnatürlichen Vergehens (Petri dreimalige Verläugnung des Herrn) durchklingen zu lassen. Man hat dabei zu erwägen, daß zu Bach's Zeit das theoretische Bewußtsein erst im Erwachen und die Praxis im Können viel weiter war als das Wissen.

Es gab indessen auch Erzquintenfeinde, welche dennoch die Quinten absichtlich wählten, um damit etwas bestimmt Charakteristisches auszudrücken, wie Mendelssohn es im „Sommernachtstraume“ that, wo die Handwerker kommen:



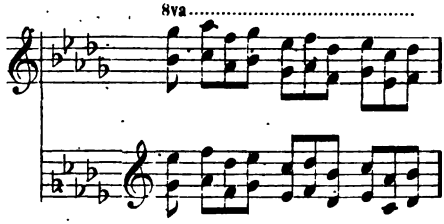
Das Tolpatschige, Täppische wird hier durch einen musikalischen plumpen Verstoß ausgedrückt — mit Recht vielleicht nicht; aber man sieht, ein kluger Mann hat es bewußt (als Witz) gewollt — so läßt man es ohne Vorwurf passiren! gleichwie man zur Charakterisirung ungebildeter Leute im Drama oder Roman einen falschen Dativus anwendet. (Die „Aesthetik des Häßlichen“ von C. Rosenkranz handelt die Incorrectheit, im obigen Sinne, geistvoll ab.)

In Domenico Scarlatti's Claviercompositionen kommen vielfach Quinten vor, wie man sie jetzt nimmermehr schreiben würde; es war dem Meister, der wohl noch kein Quintenverbot kannte, dabei ohne Zweifel um ein piquantes Klangspiel zu thun. Es ist aber dabei zu bemerken, daß diese Quinten in einzeltöniger Folge (gebrochen) gegeben sind, z. B. in der A dur-Sonate so:

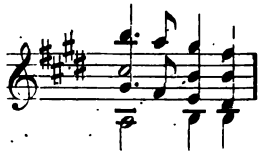


Eine ähnliche Art piquanter

Klangſpielerei findet man in Chopin's ſchöner Étude in Des, Op. 25, No. 8, woſelbſt (mit dem 19. Takte) nicht weniger als zweiundzwanzig Quinten, größtentheils ſogenannte reine oder große, in den zwei Mittelſtimmen folgen und zwar ſo:



ꝛc. Warum hört ſich die Stelle nicht ſchlecht, ſondern ſogar angenehm piquant? Weil der innere Sinn hier ein enges accordiſches Ineinanderliegen der Sextengriffe in ſich begreift, wie es daſtehen würde, wenn man ſich das 8va hinwegdenkt und die Finger ineinander greifen müßten — was eben unausführlich iſt. Das Auseinanderliegen um eine Octave iſt hier nicht harmoniſch, ſondern äußerlich klanglich zu nehmen: demgemäß ſind die Quinten lediglich als Quarten zu hören. Von dieſem Standpunkte aus ſind viele Quinten zu beurtheilen, z. B. ſolche, die durch die Verwechſelung einer Tenor- und Sopranſtimme zum Oefteren aus Quarten entſtehen: derartige Quinten ſind eigentlich keine Quinten, wie z. B. dieſe in der Beethovenſchen Sonate (Op. 14, No. 1, E dur) keine verwerfliche ſind:



Man ſehe die Mittelſtimmen $\begin{cases} \text{cis—h,} \\ \text{fis—e!} \end{cases}$

Hier deutet ſich der Tenor als Unterterzenſtimme zum Sopran; er liegt dem Sinne nach über dem Alt. Iſt doch in der Harmonie die 10. immer gleich der 3., 17. und 24. Stufe! *)

Viele Muſiker ſind bis dato zum allergrößten Theile noch im Unklaren über das Geſetz, welches der Quintenvermeidungsregel zum

*) Weiteres über verſchiedene Formen von Quintenfolgen findet man erörtert in meiner „Leicht faßlichen Harmonie- und Generalbaßlehre, ein theoretiſch-praktiſches Handbuch zum Gebrauch für Muſikſchulen, Privat- und Selbſtunterricht.“ (Königsberg 1861.)

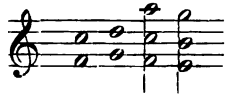
Grunde liegt — und doch wüßten sie es gerne. Aber hier sitzt ein fauler Fleck, der ist: die geistige Flauheit der Musiker. Kümmert sich die Majorität dieser Herren wohl um das, was gescheidte Leute schreiben und veröffentlichen? Lesen sie wohl ernste Artikel in musikalischen Zeitschriften? Von Hundert thun es höchstens Fünf, und unter diesen Fünfen sind vielleicht Zwei, die gedankenlos lesen, bei denen das Gelesene unverdaut und unverstanden bleibt; andere Zwei, die Alles für dumm halten, was sie nicht begreifen (und sie begreifen sehr schwer!); so bleibt wohl nur Einer von den Fünfen unter hundert Musikern (die blos Stunden geben und zu nichts Anderem geboren sind), nur Einer, für den der Schriftsteller den Gedanken fand. Ich frage blos die Nichtgenies unter den Musikern: wer hat unter ihnen die Pflicht erfüllt, Hauptmann's „Natur der Harmonik und der Metrik" zu studiren? Ich sage eigens „studiren", denn das bloße Lesen thut hier nichts, als den Kopf wüst machen. Dies Fundament musikalisch-theoretischer Erkenntniß wird feig umschlichen, diese wichtigste Schule der höheren Theorie wird geschwenzt, um sich lieber in hochnasigen Urtheilen und ungewaschenen höheren Redensarten zu üben: denn „geistreich" scheinen (durch hübsche Einkleidung der Gedanken von Leuten, über die man wohl gar schimpft) — das geht Vielen weit über vernünftig und würdig sein!

Aber ich schweife ja ab und verdiene eine Strafpredigt für meine Strafpredigt! Vielleicht verzeiht mir mancher betroffene Feind der neudeutschen Schule mein Vergehen in Anbetracht des Umstandes, daß ich, als ein Freund der neuen Richtung, die Theorie eines so ausgesprochen conservativen Musikers, Hauptmann's, so warm empfehle. Sollte man darin einen innern Widerspruch finden, so löse ich denselben durch die Erklärung: daß ich, ein musikalischer „Fortschrittsmann", auch conservativ bin. Wer dies nicht begreift, der begreift eben meine Partei (die in der That alles Gute, Altes und Neues, vertritt) nicht. — Sollte meine Abschweifung von vorhin zwei oder drei theoretische Köpfe auf Hauptmann's Buch*)

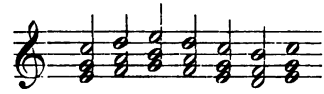
*) Was bei Hauptmann, wegen der großen Gedrungenheit, Manchen etwa schwer verständlich sein sollte, erleichtert wohl meine ausführlichere Wiedergebung des Stoffes im 2. Bande meiner „Systematischen Lehrmethode".

und somit auf das einfache Quintenverbot-Gesetz führen, so würde ich gern alle Vorwürfe dafür ertragen.

Genug, die eigentliche *schlechte* Quintenfolge läßt in den zwei betreffenden Stimmen zwei *erste* Dreiklangslagen (in ihrem Quintumfange angedeutet) nacheinander folgen, was nichts Anderes ist, als wenn man im Ordnungszählen zweimal die Zahl Eins spräche. Ein *Erstes* setzt Nichts voraus, es ist Anfang; rückwärts gedacht ist es aber Ende und setzt dann ein Anderes voraus, wie denn 1—2 und 2—1 gleich folgerichtig ist. *Darum* können zwei Stimmen, welche die *erste* Dreiklangslage durch ein Quintintervall bezeichnen, nicht *wieder* in eine gleiche Lage auf anderer Stufe gehen:

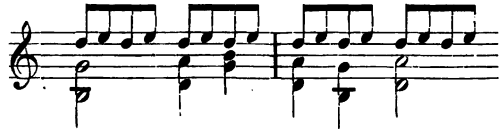


Da jede *Accordverwechslung* aber *nicht* erste Lage (also eine *Folgelage*) ist, so können z. B. Sextaccorde in Reihen aufeinander folgen:



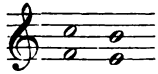
weil jede solcher Folgelagen im *Begriffe* (wenn auch nicht wirklich dastehend) eine *erste* Lage voraussetzt — denn eine Verwechslung ist nicht ohne ihre erste Dreiklangsform denkbar, wie ein Zweites nicht ohne vorauszudenkendes Erstes.

Hiermit ist man wohl im Klaren und kann unerlaubte von erlaubten Quinten unterscheiden. Erlaubte Quinten sind solche, welche sich in zufälliger Aeußerlichkeit machen, die nur für das Auge, nicht für das den Sinn verstehende Gefühl da sind. So ist z. B. in dieser Stelle eine solche Zufallsquintfolge enthalten:



Wer findet sie? und dann: wer verdammt sie? Denn die Oberstimme *ist* eigentlich *nur* ein D, das mit e als einem zufälligen *Nebentone* abwechselt und im Wesentlichen ein stetiges D ist; der Nebenton macht nun von der zehnten bis zur elften Achtelnote mit der Mittelstimme in deren Tönen von A nach G die Quinten $\frac{e—D}{A—G}$, die nur ein Erz-

schulfuchs rügen würde. So scheint das Quintenverbot ein loses Ding, aber es muß doch aufrecht erhalten werden, denn wirklich böse Quinten taugen nichts, mache sie wer wolle; weder Bach noch Mozart haben das Recht, musikalisch zu folgern Eins, Eins, Zwei. Sie begingen den Fehler in einzelnen Fällen, die aber nur Staubkörner in dem herrlichen Organismus ihrer trotz der Fehler doch makellosen Werke sind. Man stellt wohl fest, das Gehör soll Richter über die Quinten sein. Ich frage aber: wessen Gehör? Das eines jeden gebildeten Musikers, antwortet man. Boz sagte einmal in einer Vorlesung über Kindererziehung ironisch-satirisch: „Freilich, eigene Kinder sind nie ungezogen.“ Ebenso ist Niemand selbst ein Ungebildeter. Dem Einen sind z. B. die Quinten



angenehm, dem Andern nicht. Bilden sie Dreiklänge, sind sie wirkliche Dur- oder Moll-Dreiklangs-Grundtöne, nichtverwandter (also innerlich nichtverbundener) Accorde, so sind sie falsch, auch wo man sie nicht hört. Wo aber Quinten als solche zwar hörbar, aber doch dem hörenden und sehenden Theoretiker erträglich sind, da haben sie nicht jene Bedeutung und Beziehung und es ist das Gesetz nicht übertreten.

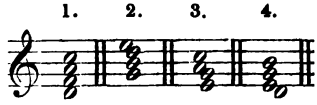
Uebrigens ist es bekannt, daß die Regeln ganz verschieden im „strengen“ und im „freien“ Satze stehen. Der strenge Satz, z. B. in Chorälen, Fugen ꝛc., hält sich eben enger an die ersten Bedingungen der Harmonie-Natur, gemäß seines ideellen Gehaltes; der freie steht nicht mehr so unmittelbar zum Nächstnatürlichen in Beziehung. So ist auch das Quintenverbot dort strenger und hier freier zu nehmen, weil dort nicht, wie hier, vermittelnde Formen zwischentreten. Die Blütezeit der Kirchenmusik war die Zeit des strengen, unsere ist vorwiegend die des freien Satzes. Daher hat sich jetzt die Quintenfreiheit gegen sonst sehr erweitert. Und wie kam dies? Durch die neuen Formen. Früher hatte man kaum den Anlaß, Quintenfolgen „erlaubter“ Art zu machen, die Phantasie bewegte sich auf einem Grunde, wo sich strengere Formen von selbst machten und die Freiheit beschränkter war. Die unsere ist ungebundener, aber nicht gesetzloser. Dies scheint nur dem so, der über die stricte Vorschrift nicht hinaus kommt.

Die Dissonanzen-Behandlung.

Die frühere Regelung der Dissonanz-Vorbereitung und Auflösung ist jetzt außerordentlich erweitert; sie ist sogar beziehungsweise ganz aufgehoben, insofern man scharfe Dissonanzen, selbst vom strengen Musikerstandpunkte aus, ganz frei eintreten und reell unaufgelöset läßt, wo es früher nicht anging, oder nur ausnahmsweise als besondere (und gewiß getadelte) Kühnheit erschien.

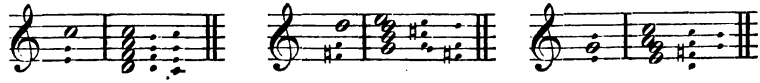
Man kann in C. F. Weitzmann's interessanten Abhandlungen: „der Septimenaccord", „der verminderte Septimenaccord", „der übermäßige Dreiklang" die Geschichte der eigentlichen dissonirenden Accorde mit Nutzen lesen; ich will hier nur sagen, daß die Regel bestand: jede Dissonanz solle vorher als Consonanz gehört werden, d. h. derjenige Ton, welcher dissoniren soll, müsse unmittelbar vorher als wohlklingender Ton liegen. Man konnte den plötzlichen „freien" Eintritt z. B. eines solchen Accordes

1. 2. 3. 4.

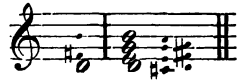


nicht vertragen und verlangte eine Motivirung der Dissonanz. Dieselbe sollte sich gleichsam dadurch als vernünftig legitimiren, daß sie als ein systematischer accordischer Ton vorher da sei (wie man Einen erst als Vernünftigen und Zugehörigen erkennen will, ehe man ihm die Berechtigung zum Widerspruch einräumt). So würden die Dissonanzen jener Accorde z. B. in dieser Vorbereitung und mit beigefügter Auflösung milder klingen:

1. 2. 3.

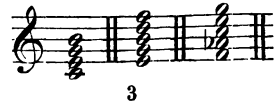


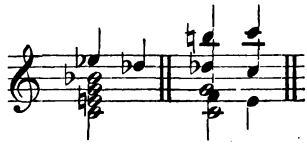
4.



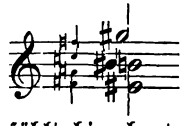
Die Auflösung versöhnt das Feindliche, stellt das Normalverhältniß her.

Aber es giebt härtere Dissonanzen, welche einer Vorbereitung noch bedürftiger sind, z. B.:

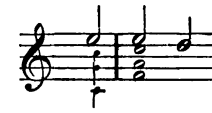


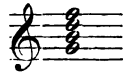
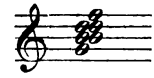
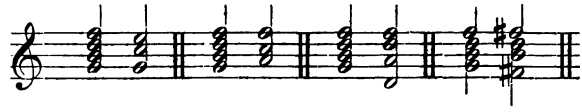


Solche Dissonanzen frei eintreten zu lassen, war einst verpönt; die Emancipation hat darin aber immer mehr um sich gegriffen: wo die Idee und das Ganze des Werks danach ist und wo die Fügung und die Intervallenlagen der Accorde sich günstig stellen, da gehen die ärgsten Dissonanzen jetzt frei einher — nur für den Schüler, so lange er es noch lediglich mit der Form und noch nicht mit der Idee zu thun hat, existiren Gebote und Verbote darin. Man wird ganz richtig fragen, warum denn gerade der Meister ein Harmoniegesetz übertreten dürfe. Die Antwort ist: daß ein „Gesetz" hier nicht in absoluter Strenge gebietet. Das Gesetz will, daß scharfe, unmotivirte Dissonanzen vorbereitet sein sollen — aber es sagt nicht, wo sie es sein sollen. Wir stoßen hier auf einen bis dato unberührt gebliebenen Punkt. Die gesammte musikfinnige Menschheit ist heut zu Tage in gewisser Hinsicht eine ganz andere, als die vor hundert Jahren; unsere Zuhörerschaft ist, gegen sonst, eine gewandtere, viel mehr eingeweihete, insofern man jetzt unverhältnißmäßig mehr Musik hört und treibt und, so zu sagen, recht in der Musik, in dem Musikmachen und Hören drinnen sitzt. Das Musikmaterial, das Tonart- und Accordwesen, ist seiner allgemeinen Wesenheit nach tief in das Gefühl der Leute übergegangen und bei ihnen zu Fleisch und Blut geworden. So steht jetzt ein Componist der Menge ganz anders gegenüber: das Publikum ist an sich bereits ein für das Material vorbereitetes, so, daß ihm in der That eine reale klingende Vorbereitung mancher Dissonanzen nicht mehr Bedürfniß ist, denn sie ist im Gefühle und Bewußtsein des Hörers vorhanden; darum kann Schumann in der Manfred-Ouverture auch dreist schreiben:



und his mit H zugleich frei angeben, denn his fühlt hier heut zu Tage Jeder als zu Cis gehörig und in dasselbe übergehen wollend

Die Auflösungen banden sich früher ebenfalls an sehr enge Regeln: die Dissonanz sollte um eine Stufe abwärts, z. B. hier die erst vorbereitete Dissonanz E nach D gehen: 

oder in ähnlicher Art „fallen". Wie oft ist dagegen „gesündigt", und dann gegen solche Sünde geeifert worden! man hat die Uebertretung aber mit Recht begangen. Jener „Regel" lag das (erst von Hauptmann in seinem Buche ausgesprochene) Gesetz zum Grunde: jeder accordische Gegensatz, oder jede harmonische Uneinheit will sich zur accordischen Einheit auflösen. In jedem dissonirenden Accorde ist nun ein Gegensatz, eine Doppelheit von zwei zusammenwirkenden verschiedenen Grundtönen vorhanden, von welchen entweder einer dem andern zu weichen hat, oder welche sich Beide in Einem neuen, dritten versöhnen. Im Septaccorde sind es die zwei sich zusammenfügenden Dreiklänge, z. B. im Accorde  die Dreiklänge  und es kann die Einheit in sehr verschiedener Art hergestellt werden, mit und ohne „Abwärtsgehen" der Sept e, ja sogar mit Aufwärtsgehen derselben, z. B.:  ꝛc.

Eingehenderes und Weiteres über diese Theorie und ihre letzte Begründung findet sich im 2. Bande meiner „Systematischen Lehrmethode" S. 384—404 und S. 405—418.

Moderne Modulation.

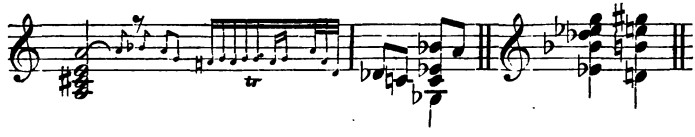
Mit dem Umstande, daß unsere jetzige Generation gegen früher (wo die Regeln doch eigentlich gegeben wurden) viel musikfinniger ist und gewissermaßen im Tonsystem heimisch, hängt auch eine Begründung für die Thatsache zusammen, daß man jetzt viel plötzlicher und unvermittelter moduliren darf. Moduliren

heißt: von einer Tonart in eine andere gehen. Die Tonarten können einander nahe und fern im Tonsystem liegen; die nahen sind mehr oder minder verwandt, wenn sie gemeinschaftliche Accorde von größerer oder geringerer Bedeutung mit einander gemein haben; sie sind nicht verwandt, wenn sie keine gemeinschaftlichen Accorde haben; einzelne gemeinschaftliche Töne sind nur bei einzelnen Dreiklängen von verwandtschaftlicher Bedeutung, bei Tonarten können nur Accorde maßgebend sein. Aber die unverwandten Tonarten haben doch eine Beziehung zu einander, nämlich durch eine Mittelstonart, welche mit jeder der beiden unverwandten eine accordische Gemeinschaft hat, oder entfernter durch mehrere Mittelstonarten, welche untereinander und an den äußeren Enden mit jenen zwei entfernten Tonarten verkettet sind. Ebenso geht es mit näher und ferner liegenden Accorden, welche durch einzelne Töne oder Mittelsaccorde mit einander verwandt oder nur entfernt bezüglich (also nicht direct „verwandt") sein können. Man sehe hier dieses Dur-Tonarten-System an, wie es sich natürlich bildet: ..... Fes as Ces es Ges b Des f As c Es g B d F a C e G h D fis A A cis E gis H dis Fis aïs Cis eïs Gis his Dis fisfis Aïs..... Es besteht aus einer Kette von Durdreiklängen, die nach beiden Seiten ins Unendliche zu verlängern ist, nur würden zuletzt die Namen durch ihre vielfache Erniedrigung und Erhöhung beschwerlich werden. Drei Dreiklänge bilden immer eine Tonart; z. B. F a C e G h D ist C dur, die sieben Töne dieser drei Accorde dicht nebeneinander sind die Tonleiter: C D e F G a h (C); jeder kleine Buchstabe ist ursprünglich Terz, jeder große ist Quint und Grundton (nach der einen oder der andern Seite) in seiner besondern Tonart. Der mittelste Dreiklang ist Tonica (d. h. Haupt-dreiklang), der untere ist die Unter-, der obere die Oberdominant. Für die Molltonarten würde dort nur ein beliebiger Durdreiklang in eine Molltonica zu verwandeln sein, nach dessen oberer Seite ein Dur-, nach der untern ein Molldreiklang stände. Z. B. von C moll: F as C es G h D, nach beiden Seiten weiter ausgeführt, so: As ces Es ges B des F as C es G h D fis A cis E gis H. So ist

der Moll- und Dur-Gegensatz von jedem beliebigen Accorde anzunehmen.

Auf dem hier angedeuteten Systeme sieht man das Tonfeld für die musikalische Phantasie und auf ihm die Entfernung der Tonarten mit ihren Accorden. Früher war es geboten, möglichst nahe zusammenhängende Tonarten und Accorde aufeinander folgen zu lassen, oder doch die Modulation von Tonart zu Tonart so einzurichten, daß man dahin gelangt, ohne es zu merken. In einer alten musikalischen „Realzeitung" aus Mozart's Lebzeiten las ich noch ein Lob auf einen Componisten, weil er so unmerklich modulirte. Dieses Princip war damals berechtigt, wo das Musiksystem noch nicht so tief eingelebt und noch nicht so nach allen Seiten durchfurcht war; später und jetzt hat das entgegengesetzte Princip Berechtigung: die Modulation als solche bemerkbar auszudrücken, um mit ihr Etwas sagen zu können — versteht sich, in künstlerischer Weise, mit Geschick. Nach der Ruhe folgt die Bewegung in der Modulation, darin liegt ein naturgemäßer Wechsel.

Früher waren die entfernten und unvermittelten Modulationen ganz verbannt; dann kamen sie in einzelnen Fällen vor und machten ihre entsprechende Wirkung; man wurde dann immer vertrauter mit dem Tonartensystem, die Musiker in der Praxis, die Laien im Gefühl, so, daß man — um der Wirkung willen — solche Modulationen durch öftere Anwendung nach und nach gewöhnlicher werden ließ und ihnen stärkere hinzufügte; diese wirkten anfangs allemal mehr oder minder schroff, ja sie konnten den Zuhörer momentan verdutzen, was unter Anderen bei einzelnen Accordfolgen in der Bach'schen Chromatischen Phantasie noch heut zu Tage vorkommen kann, z. B. bei solchen Modulationen:

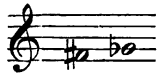


Das Des im 2. Takte ist als Cis, das tiefe Ges als Fis enharmonisch zu denken, um den directen Zusammenhang mit dem ersten A dur-Accorde zu erkennen. Man sehe nur auf dem früheren ersten Systeme der Dur-Accorde (S. 36), wie weit die Accorde von Es- und

E dur von einander abliegen! Auch die Accorde am Anfange der bekannten Mozart'schen C moll-Phantasie, vom 11. Takte an, sind Muster von stark unvermittelter Modulation: Fis dur, A dur, F moll, G dur, Es moll, H dur! Wie mögen diese Harmoniefolgen zu Mozart's Zeit die Musiker überrascht haben!

Die brennende Harmoniefrage unserer Zeit ist die Enharmonik in ihrer Anwendung. Es ist ein wichtiger Punkt, der jetzt vielen Streit verursacht.

„Enharmonik" bedeutet auf dem Clavier gleiche Tasten von verschiedenen Namen; enharmonische Töne sind z. B. Fis = Ges:



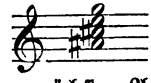
In der Theorie bedeutet solche Enharmonik diejenigen Töne, welche in dem Dursysteme (S. 36) allemal von achtzehn Tönen als die zwei äußersten liegen, welche, ihrer progressiv weiten Entfernung gemäß, verschiedene Töne sind und demnach verschiedene Namen haben, aber wegen ihres geringen Klangabstandes wohl identificirt werden können. Z. B. Fes ... e, oder Aïs ... B, F ... eïs, his ... C ꝛc. — Obschon sie, wie gesagt, in natura verschieden sind, kann man sie auf dem Claviere doch nur mit einer einzigen Taste für beide versehen finden: denn um nicht Hunderte von Tasten nöthig zu machen, muß der Stimmer jenen Unterschied durch etwas tiefer schwebende Stimmung jeder der zwölf Quinten des Systems vertheilen und wegbringen; das nennt man Temperiren. (Siehe eine ausführlichere Erklärung darüber in meiner „Systematischen Lehrmethode" Band II, S. 234, 239, 250.)

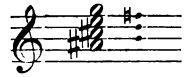
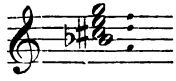
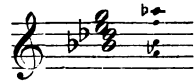
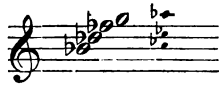
Daß das natürliche Tonsystem und das Clavier zweierlei ist, daß also in der Wirklichkeit enharmonische Töne (wie Ges ... Fis, Cis ... Des) von verschiedener harmonischer Beziehung und von verschiedener Tonhöhe sind, kann jeder gute Clavierstimmer praktisch beweisen: indem man ihn ein Clavier nicht temperirt, sondern „alle Quinten gleich vollkommen rein" stimmen läßt. Man wird da unter Anderm sogleich bemerken, daß das Clavier dann nur in Einer Tonart (welche man eben bei dem Stimmer bestellen will) rein werden kann, und daß in dieser Tonart der Dreiklang auf

zweiter Durstufe (in C dur der Dreiklang D ... F — a) keine reine Quint hat und folglich ein etwas verminderter Dreiklang ist.

Es giebt nun aber zweierlei Enharmonik. Die eine ist nur für das Auge in der Notenschrift vorhanden, wo es aus guten praktischen Gründen beliebt wird, in einfacher Schrift zu schreiben und wo man z. B. statt in His dur lieber in C dur notirt; dies ist dann eigentlich keine Enharmonik, denn solche begreift im Grunde die Vieldeutigkeit eines Tones, nicht blos Vielnamigkeit in sich. Wie es schon ein e und E, es und Es u. s. f. aus tieferer und höherer Generation giebt und diese Töne eine verhältnißmäßige Verschiedenheit der harmonischen Bedeutung in sich begreifen, so ist dies noch weit mehr der Fall bei den enharmonischen Tönen, wie Ces ... h, e ... Fes ꝛc.

Zuweilen ist es der Fall, daß ein Componist wähnt, er gebe nur die äußerliche Namen-Enharmonik und er giebt dennoch die Klang-Enharmonik. So mag es z. B. Beethoven ergangen sein, in seiner D moll-Sonate, Op. 31, No. 2. Man sehe im 1. Satz, 2. Theil, wo etwa siebenzig Takte vor dem Schlusse die Bezeichnung Allegro steht. Vor demselben ist der Ton as als Terz von F moll; es folgt darauf Cis dur; Niemand wird aber leugnen, daß es ein Des dur ist: es geht jedoch durch Tonarten, welche so vieler Doppel-Bee bedurft hätten, daß schon der Zeichen wegen die Umdeutung Statt finden mußte. Aber Beethoven kommt von dem Cis dur ganz natürlich der Tonart gemäß wieder nach D moll zurück, würde also, hätte er die grammatisch und logisch richtigen Zeichentypen gewählt, in Es-es moll geschlossen haben. Der Wahrheit und dem Wesen nach schließt er auch in Doppel-Es moll — zur eigenen und der Musiker Täuschung!

Theoretische Beispiele von enharmonischer Modulation machen sich bekanntlich am frappantesten, in ihrer Wirkung, an der Umdeutung und Auflösung eines verminderten Septaccordes. Nehmen wir als Beispiel die H moll-Tonart: E - g - H - d - Fis - aïs - Cis, und daraus den verminderten Septaccord auf aïs, also: aïs - Cis.. E - g, in Noten:  In dieser Namenschrift liegt er also in H moll, mit der nächsten Auflösung nach dem H moll-Dreiklange

ſelber:  Deuten wir das aïs enharmoniſch um, in b, ſo wird dadurch der ganze Accord mit Einem Male in die D moll-Tonart G-b-D-f-A-cis-E verſetzt, denn nur allein in dieſer Tonart exiſtiren vereint die Töne b..cis-E-G: als Verwechslung von cis-E-G-b und zwar nach D moll ſtrebend:  Deuten wir cis in des um, ſo werfen wir damit den Accord in das F moll-Syſtem: B-des-F-as-C-e-G, worin B-des..e-G liegt:  Nennen wir dazu das e enharmoniſch fes, ſo geräth der Accord ſogleich in das As moll-Syſtem: Des-fes-As-ces-Es-g-B, worin wir B..Des-fes-g beiſammen finden und nach dem As moll-Accorde ſtreben fühlen:  Ebenſo würden wir mit Umwandlung des g in Doppel-As den Accord b-Des..Fes-Doppel-As in der Ces moll-Tonart erhalten; mit Umwandlung deſſelben g in Doppel-fis den Accord Aïs..Cis-e..Fisfis in der Gis moll-Tonart erzielen. (Weiteres findet ſich in meiner „Syſtematiſchen Lehrmethode", Band II, S. 459 und 641 unter „Enharmoniſche Modulation".)

Das Alles blos durch enharmoniſche Umdeutung! welche Effektquelle der Modulation!

Man ſieht aber dabei: daß entweder eine Täuſchung, oder ein ſehr weiter modulatoriſcher Sprung in der Enharmonie liegt; außerdem kann auch Beides zugleich darin walten. Ich ſehe hier von unwürdigem Mißbrauch ab, der vielfältig durch gedankenloſe Anwendung der Enharmonik getrieben wird, wo ſie lediglich eine Spielerei mit der Täuſchung iſt. Aber blos Täuſchung können wir die Enharmonie nicht nennen, ohne unſere höchſten Meiſter ſtark zu beleidigen: Bach, Händel, Haydn, Mozart,

Beethoven, Spohr, Mendelssohn, Schumann u. A. haben die Enharmonie verwendet. Und wie! So schön, daß wir die natürliche Berechtigung der Enharmonie — trotz der für den Zuhörer momentan damit verbundenen Täuschung — fühlen und demgemäß die Theorie der Harmonie erweitern müssen, nämlich dahin: daß wir die Enharmonie, als denkbar weitesten Modulationsschritt, von Natur und Kunst wegen gestatten.

Man muß nicht bei jeder enharmonischen Ausweichung annehmen, der Componist wolle den Effekt einer modulatorischen Ueberraschung oder Täuschung hervorbringen. Gäbe es überhaupt keine Temperatur und überall absolute Reinheit, wer weiß, ob man über Enharmonie zu debattiren haben würde! Aber man bedenke, wie verschiedenartig die Töne nach ihrem harmonischen Sinne von gleichzeitig Ausführenden angegeben werden: Dieser nimmt den Leitton höher als Jener, der Eine greift die kleine Sept um eine Schwebung tiefer als der Andere — und doch kann das feinste Ohr befriedigt sein, weil sich solche Unterschiede der menschlichen Wahrnehmung entziehen. Die Schwebung des enharmonischen Klangunterschiedes kann immer als Illusion betrachtet werden, man wird sie eben so wenig wirklich hören wollen, wie jenen Unterschied zwischen dem e als C-Durterz und dem E als A-Durquint der höheren harmonischen Generation, wie sie sich aus der Natur der Dreiklangsprogression ergiebt. — Ich meine nun keineswegs, daß dieser Umstand ein etwaiges harmonisches Falsum verdecken oder entschuldigen solle, sondern vielmehr, daß der geringe Klangunterschied zwischen enharmonischen Beziehungstönen gleichgiltig sein kann.

Die enharmonische Modulation ist daher in ideellerem Sinne zu betrachten; ähnlich einer Verwandlung auf der Bühne, wo der nämliche Punkt bleibt und sich die Bedeutung des Ortes ändert: so gilt im Tonsystem z. B. der Punkt Fis für Ges, wenn es die musikalische Idee mit sich bringt. — Solcher Vergleich soll und kann nicht die gemeinte Sache und ihr Verhältniß decken, doch ist Etwas daran, das zutrifft. Exacter ausgedrückt, kann man sagen, daß bei Ausführung einer Enharmonie das temperirte System angewendet werden müsse; es ist aber nur ein verschwindender Mo-

ment, vielleicht nur für Einen Ton, wo man von „Temperirung“ sprechen könnte — in der That hat man eine wirkliche Modulation unter „Enharmonik“ zu verstehen.

Nur so kann man sich Dasjenige als vernünftig und erlaubt erklären, was in alten und neuen Meisterwerken selbst den Gebildetsten entzückt.

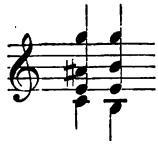
Der Streit in Sachen der Enharmonik steht jetzt so, daß die Einen sagen: es gäbe im Grunde gar keine Enharmonik, denn Töne wie Fis und Ges seien thatsächlich gleich und jede Tonverwechslung sei hierin frei zu geben. — Die Andern (auf deren Seite ich ebenfalls meinen Standpunkt einnehme) sagen: die Unterschiede solcher Töne, wie Fis und Ges, sind da, diese Töne sind nicht identisch, sondern sie liegen harmonisch-begrifflich um achtzehn Glieder im System auseinander. Während nun Einzelne anzunehmen scheinen, Enharmonik sei eine harmonische Begriffstäuschung, die man wo möglich vermeiden müsse, meine ich und mit mir Viele, daß die Täuschung dabei nur ein nebensächliches, zufälliges und nicht beabsichtigtes Moment sei, daß man in der enharmonischen Modulation nur die denkbar weiteste Sprungmodulation zu begreifen habe, die man (nach Vorgang maßgebender Meister) frei gestatten, freilich aber mit Sinn und Maß anwenden müsse.

Fremdartige Musik.

Die neueren Componisten gehen in der Anwendung der Dissonanzen, der Enharmonik und sonstiger „Freiheiten“ viel weiter als die älteren; in manchen Fällen kann man dabei momentan an eine Oppositionsmusik denken, die sich dadurch ergiebt, daß ein Componist beim Schaffen wohl an die Legion lästiger Regeln und Regelbewacher, an die Ueberlieferungstheoretiker und Formpedanten denkt, den Mangel ihrer Berechtigung fühlt und nun mit bewußter Oppositionslust über die gezogene Regelschnur springt, um sich nicht allein die Freiheiten zu nehmen, nach welchen seine Phantasie verlangt, um gedachte Ideen auszudrücken, sondern auch, um im reinen Regel-Umwerfen zu schwelgen. Etwas von dieser Oppositionslust war auch schon in Beethoven, der sich an dem Aerger seiner Kritiker

über Regelverletzungen weidete und dann „erst recht“ dergleichen verübte. Der Meister componirte in dem guten Gefühle, daß er nicht die wirklichen natürlichen, sehr weiten Grenzen der Harmonie, sondern nur den Regelhorizont seiner Collegen überspringe. Er nahm also an, sein Geist und der Geist der Harmonie-Naturgesetze stehen selbst über dem Geiste eines Recensenten und dessen „praktisch-theoretischer Generalbaßlehre“! Aber darum ist's ihm auch schlecht ergangen — — nachher freilich ist er dennoch unsterblich geworden.

Man findet eine nicht erquickliche Oppositionsmusik wohl hier und da in einzelnen Momenten bei modernen Meistern ersten Ranges, wo dann aber doch der ideale Gehalt und die formale Neuheit ein starkes Gegengewicht gegen die bezeichneten theoretischen Oppositionsgelüste sind; man findet (oder fand) sie aber mehr und merklicher bei etlichen Componisten untergeordneten Ranges der neuen Schule. Bei der ihnen mangelnden geistigen Ursprünglichkeit müssen ihre „Regelverletzungen“ in der That öfter als Formenfehler ohne höhere (ideelle) Berechtigung erscheinen. — Es ist Unrecht, nach solchen Fällen die ganze neue Richtung zu verdammen! Man muß sich überhaupt vor einer voreiligen Verdammung fremdartiger Musik hüten, nachdem man aus der Geschichte gelernt hat, daß so viele bedeutende Werke wegen einiger auffallender harter Stellen, wegen Unklarheit hier und da verdammt wurden. Dergleichen wirkte seiner Zeit nur für ein paar Jahre anstoßend und nahm dann den Sinn sogar für sich ein. Ist doch einst der Mann als ein kühner Neuerer angesehen worden, der zuerst das Intervall der übermäßigen Sext (c..aïs) gebrauchte und auflöste:



und wurden doch ihrer Zeit Händel und Bach von Fux getadelt, daß sie nicht in den Kirchentonarten, sondern in den modernen Dur- und Mollsystemen componirten!

Die Kritiker und Musiker sind wirklich in vielen Fällen so kleingeistig und irrsüchtig (dieser Ausdruck ist berechtigt, denn man schwelgt sogar oft in wissentlichen Irrungen und Vor-

urtheilen!), sie sind oft so weibisch empfindlich in ihrer gewohnten Grammatik, daß sie nach gewissen Extravaganzen, wie sie bei jeder künstlerischen Größe vorkommen, das gesammte neugeistige Schaffen verurtheilen. Gleich nervenschwachen Mädchen schrecken solche Herren bei einer vorkommenden Härte zusammen, sie kommen aus der Laune zuzuhören, sind von vorn herein eingenommen gegen Alles, was nachfolgt; der Componist erscheint ihnen ein Ketzer (*ihrem* Dogma gegenüber), sie „verstehen ihn nicht" — was natürlich allemal brandmarkend für den Nichtverstandenen, dagegen ehrenvoll für den Nichtverstehenden ist, und — der Componist muß fallen!

Im Grunde ist damit eine geistige Ungelenkheit, ein Mangel an Musiksinn verbunden, wenn man durch eine neue Form, durch eine eigenthümliche Tonsprache so verdutzt wird, wie es sich für „Künstler" und „Kritiker" eigentlich nicht schickt, zumal wenn man ihnen die unmittelbare Verständnißfähigkeit vieler Laien gegenüber stellt. Es ist hier nicht von solchen Laien die Rede, die, als ganz ungebildete Geister, im Grunde für jede Musik Sinn haben, weil sie nur ein harmonisches Geräusch in ihr hören und weder ein Verständniß, noch ein Unverständniß dafür haben; sondern ich denke hier an solche Laien, die wegen ihrer Vertrautheit mit guter Musik und wegen ihrer natürlichen Empfänglichkeit, ohne in kritisch-parteiliche Interessen eingeweiht zu sein, selbst den besten Componisten das wünschenswertheste Publikum sein würden. Solche Laien stehen mit freiem Geiste der vorzuführenden Musik gegenüber, nichts befindet sich trennend zwischen dem Genießenden und dem zum Genuß Gebotenen, kein fremder Gedanke trübt den Sinn, er ist vollkommen unbefangen. — Es ist eine stillschweigend bestehende Bedingung, welche das Werk, könnte es sprechen, selbst stellen würde: jeder Zuhörer solle der Musik gleich solchen Laien gegenüber sitzen. Aber welche Berge von Reflexion befinden sich zwischen den meisten Musikern und einer Musik, welche nicht ist, wie andere Musik. Der Laie bemerkt so etwas kaum, und bemerkt er's, so vergißt er's im Genusse bald. Der Musiker jedoch, der mit einer bestimmten Formenvorstellung dasitzt, wittert schnell eine vorkommende Abweichung, er ist befremdet, verliert die Neigung mit Hingebung zuzuhören, kommt aus dem Zusammenhange und ..... findet dann das *Stück* zusammenhangslos!

Meine eigenen Erfahrungen in diesem Bereiche haben mich gelehrt, daß die Sache auf einem einfachen Unterschiede des Musikers von dem Laien beruht: der Laie will schlichtweg nur genießen und er versteht in seiner Weise, wovon er Genuß hat. Der Musiker will nicht nur genießen, sondern auch wissen, was er genießt, er will die angewendeten Mittel erkennen. — So hört man z. B. eine fremd klingende Accordfolge. Der Laie weiß nicht, daß sie fremd ist und genießt nur die Musik davon; der Musiker merkt das Fremde sofort. Ist nun der Laie vernünftig, nicht urtheilssüchtig und befangen, so wird er disponirt sein, im steten unmittelbaren Rapport mit der Musik zu bleiben; ist der Musiker vernünftig, so wird er das Bestreben und den Anspruch, die Mittel der gehörten Musik zu verstehen, erst nach dem unbefangenen Zuhören und Genießen setzen, damit dieses nicht beeinträchtigt werde. Mißfällt oder gefällt ihm der Eindruck an sich, erst dann mag er über die Sache nachdenken. Ueberhaupt ist für einen zuhörenden Musiker dies das Schwerste: daß er kein Musiker dabei sei. Gluck betete sogar vor dem Componiren: „Gott! laß mich vergessen, daß ich ein Musiker bin!"

Mit den fremdartigen Harmonien, welche ein Hauptpunkt des Verständnisses und Unverständnisses sind (besonders bei rascher Folge) ist es eigen: man lebt sich hinein und gewinnt bald die Gefühlsfähigkeit, entlegene Combinationen im Hören zu fassen. So waren mir in früheren Jahren manche Harmoniefolgen bei Meyerbeer und Wagner im Anfange durchaus fremd und für meine Auffassung unverständlich; aber durch öfteres Hören wurde mir ihr Zusammenhang ganz von selbst faßlich. Andern Zuhörern waren sie dagegen sofort klar.

Man hat folglich zu erwägen: daß bei einem Streite um eine schwere Musik diese eigentlich eine Nebensache ist, denn man streitet im Grunde nicht um das, um welches man zu streiten glaubt, um die Musik, vielmehr sind es nur die gegenseitigen verschiedenen Individualitäten als solche, um welche sich der Streit dreht — nur bei der Anwendung dieser Individualitäten auf ein musikalisches Object kommt die Musik beiläufig in Frage.

Möchte man liberal genug sein, dieses einzusehen, wo sich die Geister über ein Product der neuen Richtung nicht einigen können!

möchte man human denken: „die Zeit wird richten und entweder erhalten, oder mit Vernichtung strafen“ — bevor man den Stein dagegen aufhebt.

Programm-Musik.

Eine eigenthümliche Quelle des schweren Verständnisses findet sich seltsamer Weise grade in dem Mittel, welches das Verständniß befördern sollte: im Programm. Wenn (wie früher schon erwähnt wurde) die früheren Componisten nur den allgemeinen Gefühlausdruck einer poetischen Idee in der Musik gaben, so detailliren die neueren Musiker mehr, oder nehmen auch wohl poetische Motive, welche musikalisch mißlich auszudrücken sind. Dies beginnt schon mit Schumann in seinem Op. 13: „Kinderscenen“. Die Stücke sind, beiläufig gesagt, nicht für sondern über die Kinder. Schumann überschreibt z. B. eines der Stücke: „Von fremden Ländern und Menschen“, ein anderes „Fremder Mann“ — „Am Kamin“. Dies ist bedenklich, insofern damit schwerlich eine Erklärung gegeben wird, denn die Musik ist hier wahrscheinlich ohne einen Gedanken an die Titel gemacht, es sind die Ueberschriften wohl erst nachträglich hinzugefügt, und Schumann hat, als er die Stücke behufs Erfindung der Titel durchsah, eine Anregung aus der Musik für dieselben erhalten. Hört man nun die Musik und denkt sich das durch die Ueberschrift angeregte Bild hinzu, so mag man sich immerhin noch leidlich dabei befinden. Wo Schumann den Titel unmittelbar mit dem Gefühle in Beziehung setzte und andere Stücke z. B. „Betendes Kind“, „Glücks genug“, auch „Fürchtenmachen“ überschrieb, stellt sich die poetische Stimmung um so günstiger, als hier wirklich eine zutreffende Musik vorhanden ist. So hätte Schumann den umgekehrten Weg eingeschlagen: er machte erst die Musik und gab dann in der Ueberschrift eine poetische Idee dazu, anstatt daß ihn die letztere zur Musik getrieben hätte.

Eine rechte Programm-Musik kann nur die sein, welche als solche von selbst auf die Welt kommt: dann ist sie ein natürlich Geborenes und hat so ein Recht zu existiren, trotz aller Abhand-

lungen beschränkter Geister, die das wahre künstlerische Naturrecht nicht begreifen, weil ihr Gefühl durch Satzungs-Paragraphen ebenso überfüttert und verdorben ist, wie bei manchen Rechtsgelehrten, die vor lauter Rechten das Recht nicht mehr kennen.

Von Eindrücken lebt im Grunde jede Kunst. Auch der Dichter empfängt von Außen; sein Gefühl verbindet sich mit der Phantasie und verdichtet sich zu Ideen, welche in der Wortsprache Ausdruck finden können, um bei dem Leser oder Zuhörer wieder auf Gefühl und Phantasie zurück zu wirken und so das dichterische Motiv durch das Medium seiner Gestaltung im idealen Lichte zu sehen. — Der Musiker empfängt gleich dem Dichter von Außen, denn woher sollte er Eindrücke nehmen, wäre er nicht mit der Natur und dem Leben in Berührung! In dem Musiker verbindet sich ebenfalls das Gefühl mit der Phantasie; bei ihm aber ist die geistige Natur anders als beim Dichter geschaffen: was er fühlt, setzt sich nicht in Begriffe und Worte, sondern in Musik um. Beide sind also Poeten, der Eine bearbeitet die Sprache, der Andere die Töne, so wie der Bildhauer den Stein, der Maler die Farben behandelt. Wie in der Sprache das verständliche Moment in den Begriffen liegt, das Gesetzliche derselben aber in der Logik und Grammatik erfaßt wird, wie der bildende Künstler die sichtbaren Formen in den linearen Umrissen, die Farben und Gestalten in der Außennatur als leitende Richtschnur am mathematischen und optischen Gesetz erkennt: so findet der Musiker in den Tönen das geistige Band der Harmonie, deren Zusammenhangs- und Folge-Bedingungen in den harmonischen Gesetzen liegen, welche sich aus der Uebereinstimmung des Mathematisch-Akustischen mit dem Gefühl ergeben. Das Gefühl ist bei der Musik ein zur Erkenntniß noch wichtigerer Punkt, als bei anderen Künsten, welche am natürlichen und menschlichen Gesammtwesen ihre Berichtigung erfahren können, weil man diese übereinstimmender kennt. Das Gefühl ist aber seinem wahren Wesen nach schwer zu erkennen und auch wenig erkannt, weil das Gefühl eben das Gegentheil des Verstandes ist, Gefühltes und Begriffliches also, rein an sich betrachtet, einander ausschließen: jede Erkenntniß aber kann sich nur durch den Verstand und an Begriffen machen. Hierin liegt der Grund, warum über Musik so viel unfruchtbare Streitigkeiten vorkommen: es ist in vielen, ja

eigentlich in allen Fällen ein Resultat unmöglich, wenn die Streitenden sich blos an das Begriffliche halten und nicht auch das Gefühl selbst bereitwillig dem Verständniß entgegen bringen — was selten der Fall ist.

Der Musiker unterscheidet sich nun in der Production darin vom Dichter: daß er nach dem aufgenommenen Eindrucke im Gefühle verharrt und es nicht zu Begriffen festigt — zu welchen es eben der Sprache in Worten bedarf.

Die Musiker früherer Zeit, bis Mozart, haben die Gefühlseindrücke überhaupt dem Zufall überlassen, insofern sie dieselben unbewußt in sich aufnahmen und sie im Dunkel des Gemüths sich elementarisch verweben ließen; die musikalische Phantasie war dann das Medium, durch welches hindurch die verborgene Gefühlswelt unbeabsichtigt ihren warmen Lebenshauch sandte, um als fern Geahntes die musikalischen Tongebilde zu durchzittern. Das war eben die reine Gefühlsmusik an sich, die, wie alles blos Gefühlte, unbestimmt war.

Beethoven hat mit dieser Schöpfungsweise zwar begonnen, aber Er hat den großen Schritt von der naiven Musik in die Sphäre musikalisch bewußtvolleren Lebens gethan. Die Welt mußte ihm folgen. Mit Beethoven beginnt die Ideen-Musik, d. h. wo nicht blos das musikalische Gefühl in abgeschlossener Thätigkeit ist, sondern auch die höhere Geisteswelt im Musiker Platz gegriffen und an seinem Schaffen Theil hat. Darin war Beethoven nun auch zunächst noch ein Naiver, er componirte als höherer Geist, aber er wußte es nicht, er kannte nicht den theoretischen und ästhetischen Unterschied. Schumann war der Erste unter den Musikern, welche überhaupt theoretisch gebildete Köpfe waren und zugleich mit diesen bedeutende musikalische Productionen ausführten. Nicht etwa, daß sie mit dem Kopfe ihre Musik erdacht hätten: nein, die Geisteskraft der höhern Reflexion, ein Bildungsmoment der Zeitepoche, in welcher Schumann lebte, war mit seinem musikalischen Menschen innig verschmolzen. So war sein Stoff ein ganz anderer, als Beethoven ihn (gemäß seiner Epoche) in sich haben konnte. Dabei ist zu bemerken, daß Beethoven der ursprünglichen reinen Musik naturgemäß näher und, als umfassenderer tieferer Geist, auch höher und bedeutender dastand als Schu-

mann; dieser ist eine großgeistige Persönlichkeit (Subjectivität) — Beethoven ist dies zunächst auch, aber es hat sich bethätigt, daß er als solche die gemeinsame Weltseele in Tönen aussprach: seine Subjectivität ist also (im Gegensatz zu Schumann) eine Weltgeistigkeit. Die Enge und die Weite, die Abgeschlossenheit und das Allumfassende stehen so einander gegenüber.

Wie Schumann's Zeit überhaupt auf wissenschaftliche Bildung und theoretisches Erkennen, also auf bewußte Thätigkeit, auch im künstlerischen Schaffen, gerichtet war: so hat dies auch auf die Musiker influirt. Die besseren Virtuosen sind jetzt allesammt Harmoniekenner, sie schaffen selbst und kennen die Formen: so dringen sie mit analytischem Geiste in die zu spielenden Kunstwerke und die Frage, was der Componist „gewollt" habe, ist ihnen die Pforte zur „Auffassung" — der Vortrag wird demnach neuerdings zuweilen „Interpretation" genannt. Man kann über dergleichen in gewissen Fällen spotten, doch muß man immer ein großes Moment der Zeit darin erblicken: denn wenn, nach Vollendung unserer Epoche, dasjenige, was jetzt hier und da in verkümmerterer Sphäre als kleinliche Verstandesklügelei erscheint, in höherer Region aber als eine erhabene, wenn auch kühle Geistesklarheit erscheinen muß — wenn dies im Vereine mit einer neuen Beethoven'schen Gemüthstiefe und Begeisterungsunmittelbarkeit sich verschmelzend aufgeht und das reine Gefühl seine Macht weiter entfalten kann, dann wird eine herrliche Kunstzeit kommen.

Die heutigen Componisten sind nun ebenfalls von dem Drange eines sich selbst bewußten Schaffens beseelt: sie halten sich darum an ausgesprochene Ideen, welchen eine musikalische Seele eingeboren ist, Ideen also, die in dem menschlichen Gemüthe Wurzel schlagen und hierdurch mit dem musikalisch-elementaren Geistesleben verbunden sind. Hieraus geht freilich hervor, daß ein Programm-Componist als geistig Gebildeter höher stehen muß, als ein anderer schlichter Musiker sonst zu stehen brauchte: denn ein Ungebildeter hat überhaupt wenig oder keinen Zusammenhang mit der poetischen Geisteswelt, wenigstens keinen productiven; — ein solcher setzt immer innige Verständnißfähigkeit für eine höhere Idee, ja ein künstlerisches Aufgehen darin voraus; ein rechter Programm-

Componiſt iſt dem Geiſte nach Poet, ſeine Sprache iſt nur nicht die Wort- ſondern die Tonſprache.

Daß aber darum nicht etwa jeder poeſieſinnige Componiſt Programm-Muſik ſchaffen müſſe, ſei hier ausdrücklich zugeſtanden, um beliebte Mißverſtändniſſe zu vermeiden! Es iſt nämlich der Hauptpunkt dieſes: daß der poetiſche Geiſt nicht nur allgemeinhin im Menſchen vorhanden ſei, ſondern daß er auch ganz beſonders den ſchaffenden Muſiker im Menſchen befruchte, ſo, daß die erlebten poetiſchen Eindrücke nicht allein den Geiſt erheben und allgemeinhin bereichern, ſondern auch in eigenthümliche Production übergehen — ſich in der Phantaſie des Componiſten von ſelbſt zu Muſik umbilden.

Man glaube nicht, ein Programm-Componiſt und ein ſpecifiſcher Muſiker (der beim Componiren von poetiſchen Ideen ganz abſieht) liegen weit von einander, oder haben gar nichts mit einander gemein, als nur, daß ſie Beide in Tönen denken! Es giebt in jedem Zweige menſchlicher Thätigkeit Stümper, und ſo giebt es auch elende Programm-Componiſten, desgleichen dito ſpecifiſche Muſik-Componiſten. Sind aber Beide auf gleich niederem Niveau ſtehend, ſo hat der Programm-Muſiker doch immer einen gewiſſen Grad von geiſtiger Intelligenz vor dem andern für ſich voraus.

Ein Programm-Muſiker von Haus aus exiſtirt ſchwerlich: er muß allemal zuvor ein ſpecifiſcher Muſiker geweſen ſein und alſo dieſen in ſich vollendet haben. Schon das Studium der muſikaliſchen Kunſtformen bedingt ſolchen rein muſikaliſchen (alſo nicht poetiſch-muſikaliſchen) Anfang der künſtleriſchen Ausübung; dies iſt ebenſo unläugbar und nothwendig, wie der künftige Maler mit reinen Linienübungen, der künftige Virtuos mit bloßen Fingerübungen beginnt, bevor es zu einem Gemälde (in Farben oder Tönen) kommt. Hiermit ſei nicht angenommen, als ob die Nichtprogramm-Muſik nur als eine Vorſtudie zur Programm-Muſik zu betrachten ſei! Nimmermehr! Es kommt hier lediglich auf die Geiſtesart eines Muſikers an, ob er dieſe oder jene Art von Muſik ſchafft, ob er in der ſpecifiſchen Muſik verharrt und darin Etwas leiſtet, oder ob er hindurch geht und die Welt mit bedeutender Programm-Muſik beſchenkt. Eben ſo iſt es mit Landſchaft- und Hiſtorienmalerei, die Künſtler können in beiden von gleicher Bedeutung ſein.

Beide Componistenarten werden verschiedene Eigenschaften haben; der Eine hat Vorzüge, die der Andere nicht hat und nicht haben kann, denn Beide führen den Zuhörer in ganz verschiedene Sphären — gleichwie man an der Hand des Landschafters die Natur, an der des Historikers bedeutende Begebenheiten betrachtet. Dies ist ein Vergleich, der nicht ganz deckt, aber einen wesentlichen gemeinsamen Punkt berührt. Man denke sich zwei malerische Motive: das eine ist eine erhabene schweizerische Gebirgslandschaft, ein Plateau im frischen Grün der Gräser und Bäume, rings von Berggipfeln eingeschlossen; die Beleuchtung ist die des nahenden Morgens, dessen erste Strahlen soeben über die Höhen auf den Vordergrund scheinen. Ein Maler malt dies Bild so schön, als es der gebildete Beschauer nur immer wünschen mag. — Aber da ist noch ein anderer Maler, der hat das nämliche Motiv zu behandeln, Gegend und Beleuchtung sollen dieselbe sein: aber dennoch beschäftigt sie seinen Geist nur secundär, er hat dazu noch mit einem andern Motiv zu thun, mit Menschengestalten, welche eine bedeutsame Handlung vollbringen: beide Maler malen ein „Rütli", der Eine betrachtet die Gegend als specifischer Landschafter, der Andere nimmt die Landschaft als Grund und Boden einer historischen Idee, er ist der Geschichtsmaler und seine Menschenfiguren sind ihm auch nicht blos Staffage oder allgemeinhin Abbildungen von Schweizermännern, sondern über den Figuren und ihrer Handlung schwebt die hohe Idee der Freiheit: die Männer bedeuten ein ganzes Volk, das trotz schmachvollen Druckes sich selber und seinen tüchtigen Tugenden treu blieb und nun gegen die Tyrannei aufsteht.

Hier braucht der Landschafter nicht auch Historienmaler zu sein, wie der specifische Musiker nicht auch Programm-Musiker zu sein braucht; der Historienmaler aber muß auch zugleich Landschafter, wie der Programm-Musiker auch specifischer Musiker sein. Jedoch wie verschiedenartig wird jene Landschaft ausfallen! bei dem Landschafter, wie durchgeführt und detaillirt ausgedacht! bei dem Historienmaler, wie zurücktretend in der Bedeutung und feineren Ausführung! Aber correct, treu, wahr, malerisch muß Jeder seine Landschaft malen, so wie jeder Musiker gut musikalische Arbeit zu liefern hat.

Ein Programm-Componist wird daher nie eine Musik von

Mozart'scher Art schaffen, in welcher der Geist der Componisten (selbst wo er ausnahmsweise das Programm-Musikalische berührt) ganz im Reinmusikalischen lebt und webt, wo das menschliche Gemüthsleben rein an sich zu klingendem Ausdruck gelangt, wo die Phantasie nur aus dem Gefühlsleben als solchem ihre Befruchtung zog, oder wo, wenn die Lust einer musikalischen Formenschöpfung rege ward, das angeregte Gefühlsleben wie ein verwandter Spielgefährte hinzutrat.

So war bei Mozart unbedingt der Stand der componirenden Geisteskräfte; daher labt uns bei ihm der Zauber eines musikalisch beseelten Formenspiels, das dem einfachen unmittelbaren Menschenwesen so nahe steht und nicht irgend eine Intelligenz voraussetzt — bei uns heutigen Menschen nämlich; zu Mozart's Zeit hat man vielfältig seine Musik eben so ungenießbar und seelenlos gefunden, wie später die Beethoven'sche und jetzt die von Berlioz, Liszt und Wagner. (Siehe z. B. „Mozart" von Jahn, IV. Band, S. 71 unten und 72.)

Bei Beethoven wird jener Stand der schaffenden Geisteskräfte Anfangs wie bei Mozart zu finden sein, denn er schrieb eine Anzahl Werke im Mozart'schen Princip, wenn auch als das Individuum Beethoven, denn zwei ganz gleiche Menschen giebt es nicht. So lange Beethoven das abgeschlossene Musikprincip der Mozart'schen Periode befolgte (natürlich unbewußt und ohne Vorahnung einer weiteren Entwickelung, die sich ja von selbst machte), so lange hatte er eigentlich keine besondere Bedeutung in dem Sinne, daß er etwas in seinem innersten Wesen noch nicht Dagewesenes der Welt geboten hätte. Aber schon früh zeigt sich eigene Geistesweise, die immer eigener wird, indem sie die überlieferte Art verläßt und Neugeartetes schafft. Dies Neue war natürlich auch ein Fremdes und beruhte ästhetisch auf dem Princip: daß jede besondere Idee auch ihre besondere Form schaffen und mit ihr die überlieferten Formen und Gesetze modificiren müsse, daß somit auch der vom Allgemeinen abweichenden freien künstlerischen Subjectivität ihr Recht in einer eigenartigen freien Form zukomme.

Kann nun ein Programm-Componist nicht jenes rein musikalisch fesselnde Wesen produciren, weil dieses eben Eigenschaft der

speciellen Musik ist und die ausschließliche Versenkung des Geistes in ihre Tiefe bedingt: so stehen dafür andere Wirkungen zu erreichen, welche die Musik an und für sich allein nicht nur nicht erreichen kann, sondern auch gar nicht erzielen darf, weil sie sonst eben nicht die ausschließliche Musik an und für sich sein würde. Das sind die Wirkungen, welche in der Concentration des Geistes auf Eine bestimmte Idee *im* Musikgenusse enthalten sind. Der Sinn des Hörers geht dabei zugleich eine Verbindung mit der Poesie ein, indem die Idee des Programms das Medium wird, durch welches die Musik von ihm empfangen wird.

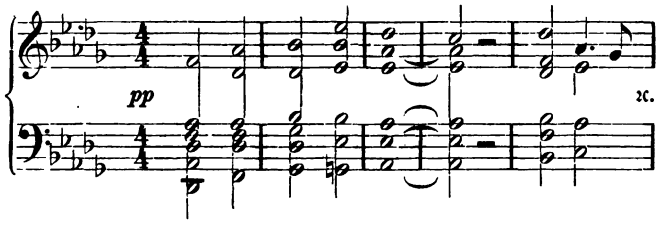
Wie sehr die poetische Ideen-Musik in der Natur des Menschen und der Kunst liegt, bethätigt sich oft durch Laienmund, wenn man nach dem Verklingen einer derartigen Musik, auch wenn sie kein wörtliches Programm führt, beschreibende Ausrufe hört, die wahrhaft ringen nach dem rechten Worte: z. B. *Beethoven's* C moll-Symphonie. Man denke an das *Finale* in C dur! Nur die Freude in der größten Menschen- und Heldenbrust über eine der Welt geschenkte, gleichsam selbstgeschaffene neue Welt — etwa ein idealer *Columbus* — kann in solchen Tönen ihr göttergleiches Entzücken ausströmen. Welcher Künstler aller Zeiten hat je einen größern und schönern Eindruck auf die Menschen gemacht, als *Beethoven* mit diesem Musiksatze von so einfachem Bau! Wie viel weniger specifisch musikalische Kunst ist darin, als z. B. in dem fugirten Finale der *Mozart*'schen Jupiter-Symphonie! Eine Musik von detaillirter Kunst kann das Herz beglücken und den Geist in ein Paradies entführen, aber ihn weltengroß ausdehnen und aufs Höchste empor heben kann eine Musik nur in der Loslösung von dem specifisch Künstlichen, in Verbindung mit einer *großen poetischen Idee*! — sei diese nun wörtlich ausgesprochen, oder selbst nur halbbewußt von dem Künstler in Tönen empfunden. Man denke nur an große kirchliche Compositionen, deren erhabene Texte auf das Ewige, Göttliche hinweisen — deren Musik darum mit Wundergewalt den Geist ergreift und ihn himmelwärts hebt.

Man bringe seine zu poetischen Vorstellungen verdichteten Gefühle über das C dur-Finale der C moll-Symphonie in einen Vers und setze diesen dem Satze voran, so hat man veritable Programm-

Musik. Diese kann ohne einen Gedanken an eine specielle Begriffsbeziehung entstanden sein; gewiß darf man kühn behaupten, Beethoven habe bei der Composition eben so wenig an irgend einen siegestrunkenen Weltvermehrer z. B. an Columbus gedacht, wie dieser jemals an die C moll-Symphonie: aber Beide haben sicherlich verwandte Gefühle gehabt, und hätte Beethoven die über seinem im Schöpfungsglücke schauernden Geiste schwebenden Ideen in feste Begriffe und Worte bringen können — vielleicht nach dem Werke, wo der Geist abgekühlt und der Reflexion über sich und sein Werk nicht mehr abgewendet war: dann würde vielleicht ... nein gewiß eine ähnliche Idee zu Tage gekommen sein, wie die Columbus-Idee. — Wäre es nun nicht möglich gewesen, Beethoven hätte ein solches Gedicht gekannt und es hätte sich bei ihm in Musik umgesetzt? War es doch mit der Coriolan-Ouvertüre und Anderem der Fall!

Doch genug über die Naturbegründung der Programm-Musik. Will man von anderer Seite Wahres, Schönes und Tiefsinniges über den Gegenstand lesen, so nehme man Franz Brendel's Broschüre „F. Liszt als Symphoniker" (Leipzig, Merseburger), H. v. Bülow's Schriftchen über Wagner's Faustouvertüre (Leipzig, C. F. Kahnt), Rich. Pohl's „Das Musikfest zu Carlsruhe" mit den Programmen von Wagner (zum Theil nach Goethe) zu Beethoven'schen Symphonien zur Hand; die Lectüre ist lohnend.

Die Art, wie Programm-Musik entsteht, kann sehr verschieden sein: die Anregung kann im Schaffen auf eine Idee führen und diese also eigentlich hervorbringen, oder man kommt von der Idee auf die Musik. Beides ist naturgemäß. Mir selbst kam es einst im Dämmern beim Phantasiren am Clavier, daß ich in einer weihevollen Stimmung auf dem Grunde halbdunkler, weicher und ineinander verrinnender Gefühle leise einen Des dur-Accord angab, der einen zweiten in anderer Lage folgen ließ und dann nach der Unterdominantseite Ges dur überging: es war am Abend und ich empfand abendlich — sofort sah mein innerer Sinn ein schönes Abendbild, nicht ein gemaltes, sondern in der Natur, draußen bei Wald und Weiher; eine schön-schaurige Abendandacht-Empfindung kam über mich; meine Hände, über den Tasten liegend, sprachen fast unbewußt pianissimo und wie choralartig:



Wie aber eine Stimmung wechselt, so ist dies um so leichter geschehen, wenn sich mit ihr ein Situationsbild verknüpft; und so lebte auch mein in halbwachem Traume schwebendes Bild sein eigenes Naturleben fort; die Sonne verging, es herrschte ein „wohliges" Dunkel, der Mond kam und leuchtete fahl; dann begann die musicirende Phantasie eine rege Thätigkeit. Die Natur rührte sich; es flüsterte, rauschte und wisperte, es gestaltete sich ein phantastisches Durcheinander von Käfer- und Elfenleben u. s. w. Das Gemüth empfing den Reflex und regte die musikalische Phantasie fortwährend an, tiefdunkle Schatten wechselten mit vorüberziehenden Lichterscheinungen, die Gefühle entsprachen den Bildern, so ließ Eins das Andere aus sich erstehen und hielt sich sogar den folgenden und wiederfolgenden Tag über, um an nächsten Abenden wieder in die Stimmungssituation, in welcher ich mich bereits heimisch fühlte, zu versinken. Ich notirte Alles bei kalt gewordenen Sinnen in Noten und Worten, vorerst nur skizzenhaft, ohne rechte formale Ordnung; als die Stimmung wieder die vom Anfange geworden war und so einen Kreislauf erfüllt hatte, führte ich alles Angedeutete bestimmt aus, erfüllend und ausscheidend, wie es der wache ordnende Sinn des Musikers gebot; die wörtlichen Notizen ließ ich in schlichte Verse, der Musik vorangestellt, kleiden. So entstand meine „Abendphantasie" (als Op. 20 in Leipzig erschienen).

Ich erzählte diesen (an sich keinerlei Interesse beanspruchenden) Vorgang von mir selbst, um zu zeigen, daß ich aus der Sache heraus spreche und an einem Erlebten, das sich von selbst machte, zu zeigen vermag, daß alle Ereiferungen gegen Musik über bestimmte Ideen nichtig sind. Wenn alle Naturforscher der Welt die Existenz irgend einer fraglichen Species läugnen und es findet sich davon in Wirklichkeit nur ein Fragment, so wird an der Thatsache der Klügste unter den Läugnern zu Schanden.

Es giebt gewisse falsche Ansichten über Programm-Musik, welche sich weit verbreitet haben, zum Theil harmlosen und zum Theil unlautern Ursprungs sind, insofern die Einen sich wirklich mit falschen Vorstellungen darüber quälen, während die Andern das Richtige wohl fassen könnten, es aber aus Widerspruchsgeist nicht wollen: sie haben vielleicht zu einer Zeit sich gegen das Programmprincip ausgesprochen, als sie noch wirklich Scrupel dagegen hatten — statt aber mit dem Verschwinden derselben auch der Sache zugethan zu sein, fahren sie lieber fort, sie in's Blaue hinein zu verdächtigen, blos um „consequent" als Angehörige einer Partei dazustehen. Eine Consequenz eigener (leider wenig würdiger) Art!

Die erwähnten Irrthümer bestehen darin, daß man meint, die Musiker wollen Begriffe und Gegenstände musikalisch ausdrücken. Da ruft man aus: „Wie kann man in der Musik einen Tasso ausdrücken, oder die Liebe Romeo und Julia's!?" Freilich, das kann man nicht! nur die Sprache oder die Malerei kann dergleichen; es ist gegen die Natur der Musik, so Etwas auszudrücken. Sie kann nicht einmal hörbare Vorgänge in der Natur wirklich geben, sondern z. B. den rollenden Donner und prasselnden Regen, das Brüllen des Löwen und das Sausen des Windes nur andeutend nachahmen, und dies nur für den Verständnißfähigen und -willigen. Man nennt das bekanntlich Tonmalerei und Haydn, in der „Schöpfung", wo er Sonnen- und Mondaufgang, Würmerkriechen und Rossesgalopp in Tönen malt, hat von dieser Kunst Gebrauch gemacht, nicht minder Beethoven in der „Pastoralsymphonie", Spohr in der „Weihe der Töne". Welcher Mensch würde wissen, daß Haydn's Musik das kriechende Gewürm, der Mondaufgang sein soll, wenn nicht vor- oder nachher die beschreibenden Worte gesungen würden, welche den bestimmten Begriff zu der Musik brächten und diese nun erst recht eindrucksvoll machen! Die Musik, welche in der „Schöpfung" das Chaos, oder in den „Jahreszeiten" die starken Nebel von dem Uebergang des Winters in den Frühling schildert, was würde sie sein ohne die angegebene Ueberschrift? (Text ist nicht dazu gegeben.) Der Zuhörer würde kalt und indifferent davor sitzen und Wenig, Nichts oder nur Unbestimmtes empfinden, wo er eben doch etwas Bestimmtes fühlen sollte. Kennt er aber die Ueberschrift, dann befindet er sich sofort in der richtigen

Gefühlssituation, er denkt sich hinein, da, wo es eben eines Sichhineindenkens bedarf.

Der Componist kann nur den Gefühlseindruck einer Sache, Situation u. dergl. schildern und er thut dies durch eine Art der Mittelverwendung, wie sie formell dem Geschilderten entspricht, falls es angeht. Der Donner z. B. ist von einem dumpfen Paukenwirbel, tiefem Contrabaßgemurmel leicht nachgeahmt, aber darum ist nicht mit jedem dumpfen Paukenwirbel u. dergl. ein Donner gemeint; das Programm oder das ganze betreffende Musikstück muß darauf hinführen; ein solches wird sich bei einer Gewittermalerei der bestimmten Melodie enthalten, es werden die Harmonien in blos accordischen Bildungen voller und matter durcheinander gehen, das scharfe Piccolo und die hohe Violine wird durch dumpfe Massen schneiden und so den Blitz versinnlichen. Aber nicht immer bedeutet solche Art Musik ein Gewitter, sie kann auch die Aufregung empörter Volksmassen, die ja gleichfalls elementarischer Natur sind, bedeuten; — es setzt öftere Erfahrungen in Tonmalereien voraus, wenn dergleichen sofort erkannt wird. Dies sind äußerliche Tonmalereien, welche auch der oberflächliche Hörer wohl erräth; die Malerei der Gefühle und Charaktere setzt mehr Capacität voraus, um ein Verständniß zu finden, einen allgemein gebildeten Geist, der in Poesie und Geschichte bewandert und obendrein phantasiebegabt genug ist, um sich das Wesen eines Coriolan, Manfred, Tasso musikalisch zu versinnlichen, sich die Charaktere und das Wiederspiel ihres Seelenlebens (das wiederum ein Reflex ihrer Lebensschicksale ist) mit einander zu verschmelzen. — Weil ein so gebildetes Publikum sich schwer zusammenfindet, hat die Programm-Musik eines Schumann, Berlioz, Liszt einen schweren Stand — doch wird sich das Verständniß nach und nach sicher ergeben. Nicht nur die poetische Idee, sondern auch der ganze moderne Styl in den Werken der eben genannten Meister machen, daß ihre Musik etwas Fremdes hat, das eingefleischten Gewohnheitsmenschen störend, dem unbefangenen Sinne aber gerade anziehend sein kann. — Es liegt etwas Eigenes in dem Unterschiede des Classischen und Modernen, in dem Sinne von Aelterem und Neuem, wie es sich im Style den Sinnen darstellt! Das Alte hat eine Allen im Voraus dem allgemeinen Wesen nach bekannte Form, selbst die ungewöhnlichsten Phantasiezüge bieten sich in einer

Tonsprache dar, die längst eingelebt im Zuhörer ist: sie macht den Eindruck des Reifen, Berechtigten. Das Neue (nicht dem Datum sondern dem Inhalte nach) kommt den Leuten dagegen leicht prätentiös vor: es ist ein Ungewohntes, man hat im Geiste noch kein ausgebildetes Empfängnißorgan dafür, keine heimische Stätte — es erscheint als Eindringling. So vergleicht man Altes und Neues, und dieses in gewissen Fällen Jenem gleichstellen scheint wohl gar lächerlich, d. h. den Unmündigen, den Gewohnheitsmenschen.

So war es aber immer: die neue Tonsprache, der neue Styl brachte von jeher eine besondere Art der Harmonie und Melodie, wie auch der Satzstructur mit sich; die Modulation, die Dissonanzen und die Stimmenführung, als ungewohnte Form von vorerst mehr oder minder fremdartigen musikalischen Ideen, wie schwer brach sich's durch, namentlich bei den reflectirend vergleichenden Musikern! Man kann es heut zu Tage kaum glauben, daß (wie Jahn im „Mozart" Band IV erzählt) die Haydn'schen Quartette Anfangs mit Kopfschütteln angehört wurden, weil sie nicht ernst, sondern humoristisch waren! Haydn aber kehrte sich nicht an die Leute, fühlend, daß Er wohl keine geringere Capacität in Sachen musikalischer Composition sei, als die Anzweifler seiner Quartette.

So ist alles Alte einst ein Neues gewesen und den Leuten mißlich vorgekommen; nur die Mittelmäßigkeit oder das Genie in der Speculation auf die musikalische Sinnlichkeit der Masse, die absoluten Melodisten, die überhaupt nur „Melodien" geben wollen, gleichviel ob wahre oder gelogene dem Ausdrucke nach, nur diese waren sogleich gekrönte Sieger. Und sie verdienten ihre Kronen und Huldigungen mit demselben guten Recht, wie seltene Coloratursänger, reizende Ballettänzerinnen und seltene Salonschönheiten. Man thue es ihnen doch gleich! — Vor Allem aber ist bei jeder Huldigung auch der eigentliche Gehalt, ihre Bedeutung zu erwägen. Beethoven beklagte sich einst, daß die Wiener ihn vergessen haben über — Rossini. Jetzt sind sie Beide in gutem Andenken, Beide strahlen als Genies, man hebt Beider Werke hoch, man liebt Beethoven und Rossini. Aber welch ein Abgrund ist zwischen ihnen und wie grundverschieden ist die Huldigung für Beide von Volk und Künstlern gemeint! Rossini, das leichtfertige Genie des Vergnügens; Beethoven, das tiefsittliche Genie des seelischen Genusses.

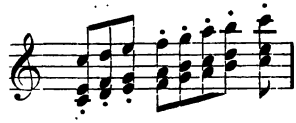
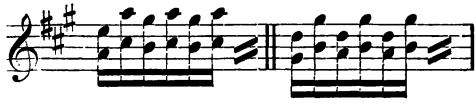
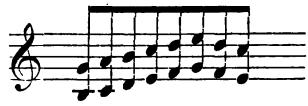
Jener erfreut uns nur, dieser erhebt uns in der Freude zum Reingöttlichen der Kunst. Rossini steht in niederer Kunstsphäre auf höchster Stufe, Beethoven ist der Höchste in höchster Kunstregion. Beide haben Nichts mit einander gemein — „Rossini — ein guter Theatermaler," sagte Beethoven.

Die moderne Tonsprache.

Es ist ein großer und eigenthümlich begründeter Unterschied zwischen der früheren und jetzigen Tonsprache, wenn man von der früheren Musik zu der jetzigen, im Besondern beispielsweise von Beethoven zu Liszt herüber blickt. Von einer Vergleichung der Werke Beider soll hier nicht die Rede sein, denn mit Beethoven hat sich der Abschluß einer musikalischen Geistesepoche gemacht, mit Liszt dagegen macht sich der Anfang einer neuen, von deren Verlauf wir Nichts wissen können.

Zwischen Beiden liegt erstens: die große Epoche der Virtuosität. Zweitens: die Epoche der modernen großen Oper, wie sie in Deutschland zuerst die „Euryanthe", in Frankreich „die Stumme von Portici", in Italien „Tancred" begann und in welcher Meyerbeer der eklektisch Vermittelnde, d. h. der Vermengende war. Drittens: die Epoche der neuen musikalischen Theorie und Kritik. Diese drei Momente in ihrem Einflusse auf das Volk und die Gesellschaft — als die Elemente, aus welchen die Künstler erwachsen — sind zusammen in Erwägung zu ziehen, wo es gilt, die moderne Tonsprache in ihren Werken zu begreifen.

Zunächst übte die Virtuosität, wo sie mehr oder minder den Zweck hatte, die specielle Spielkunst zur Schau zu bringen, eine eigenthümliche Beeinflussung auf die schaffenden Geister: sie bestimmte diese, sich dem Luxus im Figurenwesen und in Passagen aller Art mehr oder minder zuzuwenden. Selbst bei Mozart ist der Standpunkt vielfältig der, daß man nicht feststellen kann, ob seine Concertpassagen zur Illustration der schönen Harmonien, oder ob diese zur Vergeistigung der Passagen erdacht seien; — die Eigenthümlichkeit der letzteren läßt jedenfalls erkennen, daß die Figurenerfindung an sich dem Componisten Freude machte. Clementi

ging darin weiter als Mozart, indem er eine vielseitigere Technik in Staccatos von glänzender Art:  u. dgl. wie auch in accordischen Bravourstellen gab:  u. dgl. (Wir ertappen bei dieser Gelegenheit unsern Mozart auf einer kleinen schulmeisterlichen Philistrosität: er rieth seiner Schwester, sich nicht mit den Clementi'schen Sextenpassagen  zu befassen, weil — die ruhige Handlage dadurch gestört werde (!).)

Unter Hummel's suchenden und zusammensetzenden Meisterhänden bildete sich die Passage noch selbständiger aus, sie wurde ein Erfindungsfeld für sich, auf dem die Phantasie gute Jagd machte. Es galt aber immer noch das Läuferwesen an sich, eine bunte virtuose Figuration, deren Inhalt lediglich die Modulation als solche war, d. h. die Modulation ohne besonderen geistigen Ausdruckszweck. Die Virtuosität wuchs aber mächtig und es begab sich, z. B. unter Chopin, Henselt, Liszt, das wunderbare Schauspiel, daß die Virtuosität den Geist befruchtete, indem sie ihm ihren grandiosen Formenreichthum zu Gebot stellte: die Passage wurde ein Gefäß der poetischen Idee*), sie war nicht blos buntklingende „Passage" im allgemeinen Sinne, sondern sie ward auch ein charakteristisches Ausdrucksmittel für die Gefühle der Leidenschaft im herben wie im lieblichen Sinne, süßes Kosen wie wildes Rasen, glücklicher Aufschwung wie Zerrissenheit des Herzens vermochte die Passage auszusprechen. Wie die Geister der Virtuosen aus der engeren Sphäre des speciell-Claviermusikalischen hinaus traten und das Gebiet des Poetisch-Lyrischen

*) Man vergleiche in meinem Buche „der Clavierunterricht, Studien, Erfahrungen und Beobachtungen" den Abriß der Geschichte der Claviermusik: „Historischer Ueberblick" S. 10. (Leipzig, J. J. Weber. 2. Aufl.)

mit ihrer Kunst natürlich verbanden (man denke nur an die Ueberschriften in Henselt'schen Etuden: „Gebet im Sturm", „Wenn ich ein Vöglein wär", „Repos d'Amour", „Verlorene Heimath", in Op. 2 und 5), so schweifte nun auch die Technik über den engern Claviersatz in das Orchestrale hinaus; hatte Beethoven schon Orchester-Ideen in seine großen Sonaten gelegt, so war es jetzt namentlich Liszt, der den Claviersatz räumlich ungeheuer erweiterte und damit eine großartige technische Errungenschaft gab — neben welcher der engere Specialclaviersatz natürlich immer noch blieb. — Aehnliches ging auf dem gesammten Gebiete der übrigen Tonorgane in ihrer virtuosen Entwickelung vor.

Dadurch wurden ganz neue Ausdrucksmittel für die Kunst gewonnen, die Tonsprache erhielt in ihren Formen einen eigenartigen Schwung und Zug, eine gefügige Geschmeidigkeit; auch nahmen die Melodien, auf dem Grunde passagenhafter Harmonieformen, eine bewegtere Innerlichkeit und kühnere freiere Formen an, gegen welche sie früher als zurückhaltend erschienen.

Die Virtuosität beförderte auch den Dilettantismus außerordentlich, denn die Lehrmethode bildete sich zugleich aus, man übte aller Orten mit heißem Eifer: so wurde durch die Virtuosität auch die Gesellschaft beeinflußt, sie war fast geradezu eine „musikalische Gesellschaft" zu nennen und als solche influirte sie wieder auf die Virtuosen und Componisten zurück — es entstand eine gesellschaftliche Musik im niedern wie im höhern Sinne, d. h. eine blos dem Amüsement dienende und eine andere, welche für die salonmusikalischen Formen den eingeborenen Geist, ein Ideal hatten. Man denke nur an die vielen modernen Saloncompositionen und besonders an einen Geist wie Chopin, der ausschließlich in solchen Formen leibte und lebte. Die gesellschaftliche Gefälligkeit und Tournüre, die Grazie in der Bewegung und die Gewandtheit in der Rede, sie spiegelten sich auch in der gesellschaftlichen Musik, deren beiderseitige Formen einen zwar nicht wörtlich zu beschreibenden, doch trotzdem wirklichen Zusammenhang mit einander haben.

Die große Oper wirkte sehr bedeutend auf die musikalische Gesellschaft und auf die Componisten, zunächst auf die Virtuosencomponisten, durch die dargebotenen Opernmotive zu Concertphantasien. Die Pariser Oper durch Auber, Halevy, Meyer-

beer ist höhere Gesellschaftsmusik für's Volk — ein Widerspruch, der sich darin löset, daß das französische Volk überhaupt ein Volk der Gesellschaft ist. Das Conventionelle wurde ihm zu einer zweiten Natur, die Gefälligkeit und Eleganz der gesellschaftlichen Formen in Habitus und Wendungen der Tonsprache lebten sich völlig bei ihm ein. Die nach-Rossini'sche italienische Oper war, durch Bellini, Donizetti, Verdi, für die Melodie als solche sehr maßgebend; — würde sie, trotz ihres sinnlichen Reizes, in ihrer sich selbst wegwerfenden Charakterlosigkeit auch niemals einen Platz in deutscher Musik finden, so muß doch die italienische Melodie in ihrer ganz allgemeinen Beschaffenheit, als die melodischste aller Art von Melodie, anders beurtheilt werden. Eine Verdi'sche Oper kann grundgemein sein, insofern sie aus dem unkünstlerischen (also künstlerisch-unsittlichen) Princip entspringt, der Menge zu gefallen um jeden Preis, auch um den der Wahrheit: und dennoch können viele einzelne Motive an sich von vorzüglich schöner Art sein; sie sind, losgelöset von Text und Situation, ein Anderes, das sehr gut für sich bestehen kann, während es an bestimmter Opernstelle vielleicht gegen den Sinn des Textes und der Situation verstieß — folglich schlecht war. So lebte sich denn die abstracte Form der italienischen Melodie (nicht ihr frivoler Geist und übler Gebrauch) in die moderne deutsche Kunst ein und bildet mit ein wesentliches Moment der neuen Tonsprache — ähnlich so wie dies früher bereits der Fall war, wo Mozart derjenige Meister war, welcher sie in seiner deutschen Gefühlsweise der deutschen Musik einimpfte. Alt-italienische und alt-deutsche, neu-italienische und neudeutsche Musik stehen so an den Marken verschiedener Epochen, deren Tonsprache jedes Mal ihren besondern Typus aus Gründen verschiedenartigster Einwirkungen erhielt — was ganz natürlich ist, denn die Kunst kann geographische Grenzen nicht respectiren; was den nationalen Kunstgeist betrifft, so wird sich derselbe immer in der Art der Assimilirung und in der Art dessen bekunden, was als „Neues" aus der Assimilation entsteht.

Es sind aber die bisher in Betrachtung gezogenen zwei Mächte, welche auf unsere moderne Tonsprache einwirkten: die Virtuosität und die neue große Oper, beide in Einem Punkte concentrirt wahrzunehmen. Das ist der Punkt des Effects. Der Effect ist zu-

nächst ein Ding der Speculation auf die Sinne, und zwar auf die Sinne allein, ohne daß dazu ein ideeller Grund vorhanden wäre („Effect ist Wirkung ohne Ursache", sagt Rich. Wagner kurz und treffend). Im Grunde ist damit also eine Steigerung der äußeren Mittelverwendung und eine Zuspitzung des die Sinne treffenden Erfindungsvermögens gewonnen; jedenfalls sind dadurch die Ausdrucksfähigkeiten erhöht: eine ganz natürliche Fügung, um eine Tonsprache werden zu lassen, welche ausdrücken soll, was wir lebhaft, wechselvoll und vielseitig empfindenden Menschen der Gegenwart auszudrücken haben. Die Inhaltlosigkeit und Lüge hat hier gutes Spiel — aber sie hatte es immer: denn zu jeder Zeit stand die Effectkunst auf dem höchsten Punkt (gegen die Vergangenheit betrachtet) und immer waren es nur die Genies, welche zugleich den wahrsten und stärksten Gebrauch von den Mitteln machten — und zwar nicht ungestraft.

Die Epoche der musikalischen Schriftstellerei, welche sich, namentlich durch Schumann's Vorgang, in wirklich sachkundiger Kritik, in einer Reformation der Theorie und der Neubelebung in der Darstellung der Musik-Geschichte bethätigte, kommt als dritte Macht in Anschlag, um die moderne Tonsprache zu ergründen. Es hängt dies Alles mit dem sonstigen gesammten Geistesleben der deutschen Nation zusammen, deren eigentlicher Kopf auch geographisch zu oberst — in Norddeutschland liegt, während das Herz im Süden vorwiegt, die Ausgleichung aber in der Mittelregion sich findet. Es ist (um einen Totalbegriff dafür in Ein Wort zu fassen) die Reflexion und das, die neueste Zeit charakterisirende, allgemeine Streben nach Gesammtbildung, wodurch auch die Musik nothwendig beeinflußt werden mußte. Man will jetzt klar erkennen, wo man sonst blos mit dem Gefühl für oder gegen Etwas war. So z. B. corrigirte Beethoven die musikalisch-theoretischen Ueberlieferungen lediglich aus dem Gefühl heraus; brachte sein Ideengang eine Regelübertretung mit sich, so sagte er kurzweg: „Ihr verbietet's? Ich erlaube es!" Das theoretisch-begründende Warum blieb er schuldig: denn er wußte es selbst nicht. — Jetzt aber geht man der Sache auf den wissenschaftlichen Grund oder reflectirt doch sonst theoretisch darüber. Man braucht nur Hauptmann's Buch über die „Natur der Harmonik

und der Metrik" zu studiren, um mit freudigem Staunen zu sehen, wie hell es in den sonst unergründbar finstern theoretischen Schachten geworden ist; z. B. wir *fühlen* jetzt nicht blos, *daß* der Gegensatz des Heitern und Traurigen in Dur und Moll lebt, sondern wir *wissen* auch, *warum* er begrifflich darin enthalten ist; — wir wissen, warum ein Secundenverhältniß dissonirt, — warum auch z. B. F...G eine mildere Dissonanz ist als fis...G, — warum man einen Vorhalt- und Septaccord so verschiedenartig auflösen kann und warum überhaupt Vorbereitung und Auflösung hier so und dort anders bedingt sind. Wir haben jetzt auch Theorien gegen das bisher nicht begründete und doch heillos respectirte Quintenverbot — Theorien, die gleichwohl vorsichtig behandelt sein wollen; denn die vielen neuen Formen haben (wie früher gesagt wurde) so viele erlaubte Ausnahmefälle zu Tage gefördert, daß man wähnen könnte, das Verbot dürfe ganz wegfallen oder sei auf rein ästhetische Wohlklangsrücksichten zurück zu führen, während doch das Gesetz, als ein mathematisch-logisches, tief im Grunde bestehen bleibt und gröblich übertreten werden kann, auch wo man vorhandene sträfliche Quinten nicht bemerkt. Denn wenn ich heimlich auf ein Papier schreibe $2 \times 2 = 5$ und stecke es verborgen in die Tasche, so habe ich eben eine Unwahrheit, weil eine Folgewidrigkeit eingesteckt; — oder wenn sich an einem großen Dome irgendwo ein architektonisch-mathematischer Fehler versteckt befindet, den Niemand sieht: *Gott* sieht ihn, das heißt, er ist dennoch wirklich *da*.

Die musikalische *Kritik* hat nicht nur den *Musikersinn* unendlich geschärft, sondern auch den des Publikums; die Aesthetik, die Musikgeschichte und die Lebensgeschichten großer Meister, verbunden mit einer allgemeinen vielseitigen Belesenheit in heimischen und fremden Literaturen hat die deutschen Geister bereichert und erweitert, ja, im guten und übeln Sinne, nicht nur geist-reicher und reflectirend, sondern auch etwas kosmopolitisch gemacht.

So hat sich ein Element ergeben, das man allgemeinhin mit „Reflexionsmusik" und „geistreiche Musik" bezeichnet, ohne doch immer für bestimmte Fälle hinzuzufügen, ob die Begriffe im guten oder übeln Sinne gemeint seien; denn Beides ist möglich. Wie Vieles von *Bach* ist in der Hauptsache Reflexionsmusik — gute und manchmal auch nicht gute! Auch von *Mozart* giebt es dergleichen,

man sehe oder höre z. B. in der „Zauberflöte“ den figurirten Choral der zwei Männer, am Ende der Oper. — Schumann war stark in der geistreichen und Reflexionsmusik, gut und schlimm genommen. Es kommt eben darauf an, ob die Reflexion von erster oder zweiter Bedeutung beim Schaffen sei? Alles Schaffen, wenn es natürlich zugeht, kann zuerst nur aus dem Gefühle kommen. Aber wie verschieden sind die Gefühlsarten, erhaben und erbärmlich! Und doch ist alles Schaffen aus innerem Triebe an sich ehrenhaft, abgesehen von dem Geschaffenen (denn die junge Maus, der junge Löwe und der junge Mensch haben ihren Müttern gleiches Ringen gekostet, sie haben, als lebendige Creaturen, ihre Würde; doch nach dem Ursprunge werden sie abgeschätzt).

Es giebt kein rechtes Schaffen in der Kunst, das gänzlich ohne Reflexion geschähe; diese kann im tiefen Grunde liegen und nur unbemerkt emporsteigen, oder sie kann dem schaffenden Ideen-Pulse sich gleichberechtigt nebenordnen, auch wohl gar das gebietende Wort führen. Und das Alles kann gut oder übel genannt werden, denn Gefühl und Reflexion haben ihre wohlvertheilten Rechte.

Die Reflexion ist in höchst berechtigter Thätigkeit, wenn sie dem schaffenden Gefühl die Richtung giebt und den formal gestaltenden Kräften zur Seite steht. — Das Gefühl ist in seinem Elemente, wenn es die Idee, den Gedankenzug und die Wirkung im innern Hören erlebend schafft und schließlich auch das von der Reflexion Geleistete nochmals durchfühlt, es corrigirt, endgültig bestätigt und so nochmals schafft, ein Vorgang, der sich indessen öfter wiederholen kann.

Man hat zu jeder Zeit Stücke geschaffen, die mehr combinirt als componirt sind. (Auch „Componiren“ ist ein schlechtes Wort für „Schaffen“, im ursprünglichen Begriffe ist es mit Combiniren ziemlich gleich; doch versteht man hierunter ein äußerliches blos verständiges Zusammensetzen, unter „Componiren“ inneres Erdenken.) In unserer Zeit aber, wo die bloße Formenfertigkeit, Dank sei's den Conservativen, in Fleisch, Blut und Gefühl übergegangen und bei den musikalischen Leuten zu einer verzweifelten Virtuosität gelangt ist, so, daß man selbst ohne Ideen Stücke machen kann, — in unserer Zeit macht sich die Reflexion breiter als jemals, denn selbst jene bloße Formenfertigkeitsproduction ist nichts, als reflectirtes

Machen eines Wesenlosen, das als Wesenvolles bereits irgendwo vorhanden ist: nämlich in formen-ähnlichen Werken, welche aber vom Geiste ausgingen und deren Formen ursprünglich mit der Idee zugleich geboren wurden. Nur oberflächliche Gewohnheitsmenschen, die nur mit leiblichem Ohre hören, können dergleichen Reflexionsmusik vertragen, sie werden aber seltsamer Weise vielleicht die Ersten sein, welche eine berechtigte Reflexion, wo sie als disponirende Macht dem schaffenden Gefühle in einem Werke merkbar zur Seite steht, angreifen.

Das Eindringen des Geistreichen, Reflectirenden, wie auch des musikalisch Werthvollen aus der fremdnationalen Sphäre in unsere deutsche moderne Musik, hat also die neue Tonsprache entschieden mit bestimmen helfen; wenn man erwägt, daß das Menschengemüth nie erstirbt und also jetzt wie immerfort seinen Hauptantheil an dem musikalischen Schaffen hat und haben wird — wenn man ferner erwägt, daß das neue Geistesfluidum unserer Zeit an sich ein eben so berechtigtes ist, wie das ewige alte, in Tausenden von Musikstücken inhaltlich verarbeitete: so wird nicht wohl abzuläugnen sein, daß sich das musikalische Stoff- und Schaffensbereich erweitert habe.

Die hier besprochene Richtung der Musiker auf Schriftstellerei, Theorie, Kritik, hängt mit einer innigen Hingebung an die poetisch-lyrische Literatur zusammen. Man beachte die zahlreichen Arbeiten über Poesie in Aufsätzen und Büchern, auch die poetischen Schöpfungen Einzelner, man beachte, wie Musiker sich in große Dichtungen componirend zu versenken vermögen, wie sie die Gedanken der Dichter ergründen und schöpferisch in Musik nachempfinden, und man wird mindestens gestehen: daß unsere Musiker eben so dichterisch und poetisch gebildet wie die Dichter im Allgemeinen musikalisch ungebildet sind. Dies war von jeher so. Stellt man vollends die Gelehrten und die Musiker unserer Zeit einander gegenüber, so wird man an den Productionen auf dem Schriftstellergebiet erleben können, daß das Verhältniß noch auffallender wird. Denn die Gelehrten, selbst in den Fällen, daß sie musikliebend sind, haben vielleicht die mindeste Einsicht in das Musikwesen als solches. Ein gebildeter und zurechnungsfähiger Tonkünstler der jetzigen Generation wird sicher auf dem Gebiete

der Gesammtliteratur wie auch auf dem wissenschaftlichen ungleich besser zu Hause sein, als die Dichter und Gelehrten auf dem Gebiete der Musik; sogar Professoren der Aesthetik (die doch alle Künste gleichmäßig in sich schließt) pflegen von der Musik speciell nichts zu verstehen, woher auch die ganz unverantwortlich oberflächliche Besprechung des Musikalischen von Seiten der Gelehrten kommt. Ich erwähne dies Alles nur zur Orientirung auf dem Gebiete moderner Musikerbildung und zur Anwendung auf die praktische Musikrichtung: die Geister haben sich bereichert, sie haben eine Befruchtung von der Poesie erfahren, sie schaffen aus neuem Geistesgrunde heraus auf neue Ziele zusteuernd — und die Tonsprache, als die musikalische Dialektik, steht damit in organischer Beziehung, Beides gehört zu einander.

Unsere moderne Tonsprache ist also, gemäß des jüngst hinein gedrungenen Fluidums, eine neugeartete und noch nicht eingebürgerte; die Gewohnheit, die größte Feindin alles Neuen und die Hauptverbündete aller Angreifer desselben, die Gewohnheit hat sich mit der neuen Tonsprache noch nicht abgefunden. Aber auch das „ist schon dagewesen"! Man konnte, wie erwähnt, zu Lebzeiten Haydn's dessen Streichquartette nicht sogleich goutiren, was man jetzt nicht glauben kann, wenn man diese so menschlich-wahre, liebe Musik hört; die Musiker von damals waren es (wie auch jetzt vorzüglich, gegenüber dem Neuen), die scheel und mißmuthig auf die Quartette blickten: denn (hört! hört!) — sie waren humoristisch, launig, lieblich, schäkernd, kurz sie waren die echt herzlieblichen Haydnschen Quartette, die sie nun eben sind; wie aber sollen Quartette sein? ernsthaft sollen sie sein! meine Herren! ernsthaft! bitte, setzen Sie die Perrücken auf, steifen Sie die Zöpfe und — componiren Sie ernsthafte Quartette! nur ernsthafte, das muß ich dringend bitten! lieber schlagen Sie den närrischen Menschengeist todt, der in dem Einen so, in dem Andern so geschaffen ist! und, was meinen Sie, meine Herren? wollen wir lieber den Hauptanstifter zu fassen suchen? Den, der immer solche neue Geistgeschöpfe schafft und nicht hübsch bei Einer Sorte bleibt: den lieben Gott? Wir, mit solchen Perrücken und Zöpfen begabte Puderköpfe, die wir nur ernste Quartette leiden mögen, wie sie immer waren und sein sollten, die wir also Erzclassiker sind, wir hängen dem lieben Gotte einen Proceß

an; denn ist irgend Wer unclassisch, so ist Er's. Wir wollen auch bei der classischen Behörde durchsetzen, daß man nicht mehr singe: „Wer nur den lieben Gott läßt walten" u. s. w., denn wo bliebe sonst die Consequenz? und Consequenz ist doch die allerhauptsächlichste Hauptsache!

Ja, man lache nur, aber man lache auch mit herzhaftem Bewußtsein alle Diejenigen aus, die noch heute nicht unter dem Gewohnheitspantoffel hinweg können, die unter seinem Alpdrucke keuchend, so beneidenswerth ernsthaft sind; welche Diejenigen so tief bemitleiden, die frei in der freien Gottesnatur des Menschengeistes leben, im neuen Gotte den ewigen alten Gott erkennen, wie er sich auch in seinen Menschenwerken anders gebe, die offenen Sinn für alle lebendigen Formen haben und die jeden Augenblick bereit sind, für das Classische zu sterben und — für das Neue zu leben, am liebsten aber Beides für Beides thun möchten. Und so sei es frei behauptet: nur darin ist die rechte künstlerische Menschenvernunft enthalten und wer anders denkt, ist entweder partiell oder total ein Narr! Amen.

Es wurde weiter oben unsere moderne Gesellschaftsmusik in Erwägung gezogen. Die Gesellschaft selber ist im Allgemeinen nicht der Art, daß sie Vertrauen auf ihre Musik erwecken könnte: sie ist abgespannt, auf das Aeußerliche gerichtet, den Schein über das Wesen, die prickelnde Unterhaltung über tiefen Genuß stellend, blasirt, zerfahren u. s. w. Betrachten wir aber die gesammte menschliche Gesellschaft, das Leben auf unserm alten Planeten — was sehen wir da Anderes? Es ist und war im Grunde immer ebenso beschaffen, die „Gesellschaft" ist vom Ganzen nur der Extract. Hier wie dort ist, obenhin betrachtet, ein Jagen nach Genuß, nach Ehre, nach Lebensstellung in oberster Reihe als das erstrebte Ziel zu erkennen. Aber es giebt auch gediegene Adern in diesem Gebirge, das, gleichwie die Begriffe „Volk" und „Publikum", seinem Wesen nach nicht mit ein paar Worten zu definiren ist, man müßte denn sagen: in dem Volke, im Leben, im Publikum wie in der Gesellschaft ist eben alles Ueble und alles Gute enthalten, also auch Geistes- und Charaktergröße, Seelenadel, hohes Streben, Idealität u. s. w. Nur dürfte hinzuzufügen sein, daß die guten Elemente nur selten rein, meistens sehr stark versetzt mit übeln vorzufinden sind, daß leider

die Gemeinheit überall ihren Giftstoff anzubringen sucht und daß also das Ganze ein sehr gemischtes Element ist. So war es immer und — die großen Geister ragten aus dem Gemeinen (von diesem wacker bekriegt) heraus; so ist es auch jetzt noch: denn auch jetzt krystallisiren sich die edeln Elemente in herrlichen Genies, die von den Einen vergöttert, von den Andern verdammt werden.

Es haben sich die Eigenschaften der Eleganz und der Effectuirung, der Reflexion und der Sinnlichkeit für unsere moderne Tonsprache ergeben; diese Eigenschaften können von zweifelhafter Art sein, jenachdem man sie interpretirt, oder jenachdem sie in einem Werke zum Ausdruck kommen und mit noch anderen Eigenschaften verbunden sind. Die Eleganz kann nur in äußerlichem Schimmer der Glätte und Geschmeidigkeit, — die Effectuirung in blos materieller „Wirkung ohne Ursache" bestehen, — die Reflexion kann den Mangel an Gefühl und Phantasie bezeichnen, — die Sinnlichkeit nur in flacher Gehörschmeichelei, in leerem Melodiengekose und dergleichen zu finden sein. Man sei aber vorsichtig! Kein bedeutendes Genie, das nicht jene Eigenschaften in seinen Werken zur schönsten Bedeutung erhoben hätte: Mozart hat z. B. in die Passagen seiner ewig schönen Clavierconcerte die Eleganz wie den Effect hineingeschaffen — dasselbe hat auch Czerny, doch in wie verschiedenem Sinne haben es Beide gethan! In Mozart's Quartetten kann man, gleichwie in Bach's, Händel's, Beethoven's und Schumann's Musik die Reflexion, in Haydn's wie in Weber's Musik die Sinnlichkeit floriren sehen — eben so auch bei trockenen und seichten andern Componisten, und bei Jedem in ganz verschiedenem Sinne. Im Grunde muß nämlich jede Musik die erwähnten Eigenschaften haben, mindestens so, daß nicht das Gegentheil von ihnen besteht; sie können als Momente im Ganzen aufgehen, so daß uns ihr Vorhandensein nicht zum Bewußtsein kommt: denn es gehören zu ihnen noch andere Eigenschaften. Wo die Eleganz als Anmuth, die Reflexion als geistige Vertiefung, die Sinnlichkeit als lebendiger Reiz in der formalen Erscheinung, wo das Ganze geist- und gemüthdurchdrungene schöne Phantasie ist: da sind jene Eigenschaften in schönster Weise vorhanden.

Ich kann nun auch ruhig zugestehen, daß in Liszt's „Symphonischen Dichtungen" „italienische Musik" enthalten sei. Die Me-

lodie hatte zu jeder Zeit ihre Physiognomie, d. h. eine bestimmte Gestaltungsart ihres Phrasenbaues für jede Ausdrucksweise. Daß Liszt durchaus keine italienischen Melodien macht, sondern daß in seiner Melodik das Italienische nur als Moment enthalten ist, dürfte sich durch eine Versetzung seiner italienischsten „italienischen Melodien" in eine italienische Oper leicht herausstellen: man wird den schönen gesanglichen Fluß und die blühende musikalische Farbengebung in der melodischen Charakteristik darin finden, aber der ganze Geist will nicht mit dem Italienischen harmoniren, die Phantasiesprache nicht in die italienische Empfindungs- und Ausdrucksweise passen. Die unterliegende Harmonie, welche doch mit der Melodieerfindung zugleich entsteht, wird allein schon hinreichen, den eigentlichen Schöpfungsboden im Geisterbereiche der Phantasie als ganz andersartig finden zu lassen. Liszt ist als Harmoniker deutsch, eben so deutsch und noch viel mehr als es Berlioz ist. Man hat jetzt wieder das seltene Erlebniß eines großen kosmopolitischen Musikers: Liszt. Seine Tonsprache ist nicht, wie z. B. die eines Spohr, den Fremden geistig abgelegen, sondern sie ist allen Musiknationen gleich nahe- oder — fernliegend, letzteres nämlich, insofern seine besondere Subjectivität, als die eines Musik-Kosmopoliten, noch nicht durchgedrungen ist; wie dies auch mit Schumann an vielen Orten seit fünfundzwanzig Jahren noch nicht hat gelingen wollen. Dasselbe Erlebniß hatten wir bei Mozart, der die Tonsprache aller musikalisch-productiven Nationen zu Einer organisch verschmolz. Beethoven war viel mehr specifisch deutsch.

Man wird hier unwillkürlich an Meyerbeer denken, der auch alle Style in seiner Musik vereinigt: aber dies ist nur ausnahmsweise in den glücklichsten Momenten bei ihm der Fall, so z. B. im vierten Act der „Hugenotten" stellenweise, namentlich im Duett mit Valentine, die Ges dur-Stelle $^3/_4$ Takt mit Tremolando, — das ist weder italienisch noch deutsch, und auch nicht französisch, sondern Alles zusammen in eingeistiger Verschmelzung. Im größten Allgemeinen ist bei Meyerbeer der Eklekticismus waltend, indem der Styl nicht dreieinig, sondern wechselnd Eines von Dreien ist, während sich inzwischen wohl eine zweitheilige, z. B. eine italienisch-französische oder eine französisch-deutsche Alliance macht.

Wenn man zurückblickt auf die neuere Musikgeschichte und jene

Perioden betrachtet, welche Deutschlands Repertoire fast ausschließlich von der französischen und italienischen Bühne inspirirt fanden, und wenn dann vor uns ein Geist auftritt, der in seinen Werken zeigt, daß wir von der Fremdherrschaft doch wenigstens Etwas profitirt, Etwas gelernt haben: so wäre das, meines Erachtens, ein Grund sich zu freuen — selbst wenn jener Geist kein bedeutender, vielleicht nur von dem Maße Lortzing's oder Adam's, wäre. Liszt, der uns durch seine neuen imposanten Orchesterwerke aus den feindlichen Nationalstylen einen neuen Weltstyl offenbarte, ist jener Geist: daß er nichts Unbedeutendes oder nur Mittelmäßiges schuf, ist zur Genüge an den sehr bedeutenden Parteiungen zu erkennen, die aus den divergirenden Meinungen besonders über seine „Symphonischen Dichtungen", seine „Faustsymphonie" und seine „Messe für den Graner Dom" entstanden; es stehen auf beiden Seiten zuviele der gegenseitig als tüchtig anerkannten Künstler, als daß man den Streit einer nur unbedeutenden Ursache zuschreiben dürfte. — Es ist mit Liszt ähnlich wie mit Richard Wagner. Beide haben jene Durchgangsperioden der künstlerischen Ausländerherrschaft gründlich praktisch durchlebt: Wagner wollte es Meyerbeer nachthun und Liszt hat die Melodien seiner Fantaisies vorzugsweise fremden Componisten entnommen. Beide sind anderseits aber einem höhern Ideale treu geblieben: Wagner war stets, z. B. als einstudirender Dirigent, ein tiefsinniger Beethovener und Mozartianer; Liszt ging ebenso in Bach, Beethoven und anderen deutschen Classikern auf. — Beide fanden sehr bald ihr eigenes höheres Ich: Wagner schuf uns eine neue deutsche Oper auf ganz neuem Idealgrunde; und nie ist bis jetzt, so lange Musik gemacht wird, bei einem Virtuosen ein so großartiger Uebergang zum schaffenden Künstler erlebt worden, wie bei Liszt. Er war als Virtuos der Erste seiner Zeit: man suche jetzt auch den größeren lebenden Instrumentalcomponisten über ihm. — In Deutschland hat er keinen Rivalen und in Frankreich streitet sein Ruhm nur mit Berlioz, der eben die weit längere Zeit der Wirksamkeit für sich hat, denn über zwanzig Jahre ist es her, daß er seine deutsche Reise machte und daß seine Orchestercompositionen ähnliche Parteiungen hervorriefen, wie jetzt die Liszt'schen.

Schließlich ein Wort an unsere deutschen Intendanten, Directoren, Concertgeber und Vorstände.

Meine hochverehrtesten Herren! Die Classiker stehen fest, nicht nur auf den erzenen Grundlagen ihrer Monumente, sondern hauptsächlich in ihren Werken, deren Geist unsterblich im Volke lebt und denen zahlreiche herrliche Denkmäler in einer imposanten Kunstliteratur gesetzt sind. Ist der Ruhm dieser Meister also sicher und nicht antastbar, und ist es darum erlaubt, auch von anderen Meistern etwas Großes zu halten, so verzeihen Sie nicht nur die in meinen bisherigen Aufsätzen über „die neue Richtung in der Musik" eingeflossenen Apotheosen, welche ich den Werken Liszt's darbrachte: sondern ehren Sie sich selbst und die neue Kunst dadurch, daß Sie die neuen Orchesterwerke dieses Künstlers durch gute Aufführungen zur Geltung bringen. Sie dürfen diesen edeln Gebrauch von der Macht machen, die in Ihren Händen liegt. — Und endlich Sie, meine verehrten Herren Collegen von der musikalischen Kritik, die Sie der genialen Muse Liszt's das Leben so erschweren, indem Sie Alles in seinen Werken, was Ihnen fremdartig und unklar vorkommt, für absolut schlecht halten — während wohl andere nicht zu verachtende Leute aufrichtig Gefallen daran finden: hören Sie auf, so feindselig gesinnt zu sein! „Zweifelhaft" mag die Sache von Unparteiischen immer genannt werden, aber hält nicht auch das Gesetz in solchen Fällen mit der Strafe zurück? — Also, meine Herren: seien Sie *milde*, *versöhnlich*, lernen Sie die Kunst, die Geschichte und Sich selbst kennen, das wird zu einem gesunden Standpunkte verhelfen und machen, daß Sie *das heilige Recht der neuen Richtung achten lernen*.

Druck von J. J. Weber in Leipzig.

RETURN TO the circulation desk of any
University of California Library
or to the
NORTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
Bldg. 400, Richmond Field Station
University of California
Richmond, CA 94804-4698

ALL BOOKS MAY BE RECALLED AFTER 7 DAYS

- 2-month loans may be renewed by calling (510) 642-6753
- 1-year loans may be recharged by bringing books to NRLF
- Renewals and recharges may be made 4 days prior to due date.

DUE AS STAMPED BELOW

APR 2 4 2001

12,000 (11/95)

ML3855.K8

C037451780

U.C. BERKELEY LIBRARIES

C037451780

M330181

DATE DUE

Music Library

University of California at Berkeley